

تاریخ ادبِ اردو

جلد دوم

ڈاکٹر جمیل جالبی

مجلس ترقی ادب کلپ روڈ - لاہور

تاریخ ادبِ اردو

جلد دوم

حصہ اول

(اٹھارویں صدی)

از

ڈاکٹر جمیل جالبی

پہلی ایچ - ڈی ، ڈی - ڈی

مجلس ترقی ادب لاہور

جملہ حقوق محفوظ

طبع سوم : مارچ ۱۹۹۳ء

تعداد : ۱۱۰۰

لاشر :	احمد ندیم قاسمی
طبع :	لاظم، مجلس ترقی ادب ، لاہور
طبع :	سعادت آرٹ پریس 19-A ایٹ روڈ لاہور
طبع :	تونیق الرحمن
ہمت :	۳۰۰ روپے

انتساب

محمد سمیل خان (سمیل جالبی) کے نام

جو بھائی بھی ہے اور بیٹا بھی

ع تم سلامت رہو ہزار برس

جمل جالبی

ترتیب

پیش لفظ	۱۱
تہنید :	
پہلا باب	۱
دوسرا باب	۲۰
محرکات و میلانات	۲۰

فصل اول :

شمال ہند میں اردو شاعری کی ابتدائی روایت

پہلا باب	۳۳
دوسرا باب	۴۵
تیسرا باب	۵۳
چوتھا باب	۶۴
پنجم باب	۷۶
ششم باب	۸۱
ہفتم باب	۹۰

فصل دوم:

پہلا باب

فاری کے ریختہ گو : - - - - - ۱۳۱

میرزا معز الدین محمد موسوی نطرت ۱۲۲؛
نواب عبداللہ، وحدت و گل ۱۲۳؛ میرزا عبدالنقاد و بیلی ۱۲۴؛
میرزا عبدالغنی بیگ، قبول کشمیری ۱۲۵؛ شیخ سعد الشکشی ۱۲۸؛
شرف الدین علی خاں بیام، اکبر آبادی ۱۳۱؛ سرزا محمد رضا قزلباش
خاں امید ۱۳۲؛ نواب حمد الملک امیر خاں، انجام ۱۳۶۔

فاری کے ریختہ گو : - - - - - ۱۳۸

سراج الدین علی خاں آذرہ ۱۳۸؛ اشدرام مختصر ۱۴۳؛
لالہ بیگ چند بہار و بیوی ۱۶۸؛ نواب ذوالقادر و نگاہ علی خاں و نگاہ
۱۷۰؛ میر نظام علی آزاد بلگرامی ۱۷۳۔

دوسرا باب

فصل سوم:

پہلا باب

ولی دکن کے اشعار، تخلیقی رویہ، شاعری کی
پہلی تحریک : ایہام گوئی - - - - - ۱۸۷

ایہام گو شعرا : شاہ مبارک آبادی - - - - - ۲۱۰

دوسرے ایہام گو شعراء : - - - - - ۲۲۱

محمد شاکر ناہی ۲۲۲؛ شرف الدین مضمون ۲۵۷؛

مصطفیٰ خاں، کرنگ ۲۶۱؛ حسن اشدرام حسن ۲۶۵؛

شاہ ولی اللہ اشتیاق ۲۶۶؛ سعادت علی امروہوی ۲۶۷؛

عبدالوہاب یکو ۲۶۸؛ میر محمد سجاد ۲۷۳۔

حیرا ایہام گو شعرا : - - - - - ۲۸۸

اشرف گجراتی ۲۸۹؛ محمد رضی رضی ۲۹۹؛ مختار شاہ ۳۰۰؛

نواب صدق الدین محمد خاں ٹانڈہ ۳۰۱؛ عبید اللہ خاں حیدرآبادی ۳۰۶؛

شاہ تراب علی تراب ۳۰۹؛ میر محمود بر ۳۱۹؛ سید عبدالولی حرث ۳۲۵؛

دوسرا باب

تیسرا باب

چوتھا باب

فصل چہارم : رد عمل کی تحریک

۳۴۷ - - - - -	اسباب، خصوصیات، معیار، نسخ	پہلا باب
۳۵۹ - - - - -	رد عمل کے شعرا : ۱	دوسرا باب
	مرزا مظہر جانجناں ۳۵۹؛ ولہام اللہ خاں یقین ۳۷۱؛	
	میر عبدالحی کاہاں ۳۸۴؛ میر محمد باقر حزیں دہلوی ۳۹۰؛	
	محمد تقیہ وردمند ۳۹۳؛ اشرف علی خاں غفاری ۳۹۸؛	
	خواجہ امین الدین خاں بیان ۴۰۷ -	
۴۲۹ - - - - -	رد عمل کے شعرا، شاہ حاتم	تیسرا باب

فصل پنجم : رد عمل کی تحریک کی توسیع

۴۶۹ - - - - -	میر و سودا کا قصہ - ادبی و سائنسی خصوصیات	پہلا باب
۵۰۲ - - - - -	محمد تقی میر - حیات، سیرت، تصانیف	دوسرا باب
۵۷۲ - - - - -	محمد تقی میر - مطالعہ شامری	تیسرا باب
۶۳۹ - - - - -	مرزا محمد رفیع سودا - - - - -	چوتھا باب
۷۳۳ - - - - -	خواجہ میر درد - - - - -	پانچواں باب
۷۶۴ - - - - -	حاتم پانڈ پوری ۷۶۴؛ محمد میر سوز ۷۹۳ -	چھٹا باب
	خواجہ محمد میر اثر ۷۹۹ -	
۸۱۸ - - - - -	میر حسن - - - - -	ساتواں باب
۸۷۸ - - - - -	دوسرے شعرا : ۱	آٹھواں باب
	جسفر علی حسرت ۸۷۹؛ میر محمدی ہیدار ۸۹۹؛	
	قدت اللہ قدت ۹۰۸؛ ہدایت اللہ ہدایت ۹۱۷؛	
	بہت علی خاں حسرت ۹۲۰ -	

نواں باب چند اور شعرا ۱ - - - - - ۹۳۳

شیخ رکن الدین عشق ۹۳۳؛ مرزا محمد علی نوری ۹۳۶؛

شیخ غلام علی داسغ ۹۴۵؛ محمد روشن جوشش ۹۶۱؛

محمد مابدول ۹۶۷؛ شیر محمد خان ایلخان ۹۶۹۔

فصل ششم

اشعار و کلامی اردو و شتر

پہلا باب اردو شکر کے رحمانات و اسالیب و ادبی خصوصیات - - - - - ۹۸۳

دوسرا باب تنقیدی شرا و اسالیب ۱ - - - - - ۹۹۹

سید برکت اللہ عشق : حواری ہندی ۹۹۹؛

مرزا جان پیش و بھوی : شمس البیان فی مصطلحات ۱۰۰۳؛

سید عبد الولی عزت : اردو دیوانہ کا پہلا اردو ویراچہ ۱۰۰۶؛

مرزا علی نقی انصاف حیدر آبادی ۱۰۰۸؛ مرزا محمد رفیع صولہ ۱۰۰۸؛

محمد باقر آگاہ الہوری کے اردو ویراچے ۱۰۱۰۔

تیسرا باب منہ بھی تصانیف اور اسالیب : - - - - - ۱۰۲۵

فضل علی فضل : اکبر کی کتاب ۱۰۲۵؛ شاہ سعید الدین حسین علی :

فتوح المعین ۱۰۳۱؛ شاہ مراد اللہ انصاری سنہ علی : تفسیر مولوی ۱۰۴۳؛

شاہ محمد رفیع الدین : اردو ترجمہ قرآن ۱۰۳۹؛ شاہ عبد القادر برہنہ

موضع قرآن ۱۰۵۴؛ حکیم محمد شریف خاں ترجمہ و تفسیر قرآن ۱۰۶۰؛

جنم شکرے : تراجم بائبل، لغات وغیرہ ۱۰۶۱؛ شیر

ٹام محمد بیٹ : فریئر، کیم سین، ٹوروینس : کامیابی کی مثال؛

جوشیا کیلٹر : ہیڈسے، فرگوس، لیے ڈیف : رابرٹ ڈیوے گنگا

ہنری مارٹن : ترجمہ جگت گیتا، مول رام۔

چوتھا باب تاریخی شرا و اسالیب : - - - - - ۱۰۷۴

سید شمس علی بجنوری : قصۃ احوال و دیلہ ۱۰۷۴ -

پانچواں باب : اشعار و تعانیف اور اسالیب : - - - - - ۱۰۸۲ -

حسین خان : قصہ ہر از قزوین و دیلہ ۱۰۸۲ -

محمد حسین خان حاکمین : نو طرز ترسیع ۱۰۹۳ -

نشاہت ہر چند کثری : لاہوری : نو آئین ہندی ۱۱۰۸ -

شاہ عالم ثانی آفتاب : عجائب القصص ۱۱۱۱ -

سید شاہ حسین حقیقت : جذب عشق ۱۱۲۲ -

اشاریہ :

کتب و منظومات - - - - - ۱۱۳۵ -

مقامات - - - - - ۱۱۹۵ -

رسائل و جرائد - - - - - ۱۱۹۶ -

مروضات - - - - - ۱۱۹۹ -

مسابقات - - - - - ۱۲۰۲ -

ملک ادب اور اس کے کتب خانے، پریس و غیرہ - - - - - ۱۲۰۹ -

- - - - - ۱۲۸۲ -

اقوام و ملل - - - - - ۱۲۳۲ -

اشعار و کردار - - - - - ۱۲۳۳ -

- - - - - ۱۲۳۵ -

پہلے، عمارات، اقامات، دریا، پہاڑ و غیرہ - - - - - ۱۲۴۲ -

اشعار و مقامات و غیرہ - - - - - ۱۲۴۵ -

- - - - - ۱۲۴۹ -

اشخاص

مقامات

مضامین

پیش لفظ

”تاریخ ادبِ اردو“ کی جلد دوم آپ کے سامنے ہے جسے ، بڑھتے والوں کی آسانی کی خاطر ، دو حصوں میں تقسیم کر دیا گیا ہے ۔ یہ جلد ، جو گم و بیش اٹھارویں صدی عیسوی کا احاطہ کرتی ہے ، اپنی جگہ مکمل بھی ہے اور اگلی پچھلی جلدوں سے پوری طرح مربوط بھی ۔ جلد اول ۱۹۷۵ء میں شائع ہوئی تھی اور جلد دوم پر میں نے ۱۹۷۸ء میں کام شروع کر دیا تھا ، جو تقریباً ۸ سال بعد مارچ ۱۹۸۲ء میں مکمل ہوئی ۔ یہ عرصہ ایسے گزار کیا جسے کل کی بات ہو ۔ اس طویل مدت کی وجہ یہ تھی کہ میں نے ادبی تاریخ نویسی کی بنیاد دوسروں کی آراء یا سنی سنان باتوں پر نہیں رکھی ، بلکہ سارے کلیات ، ساری تصانیف ، گم و بیش سارے اصل تاریخی ، ادبی و غیر ادبی مآخذ سے براہ راست استفادہ کر کے روح ادب تک پہنچنے کی کوشش کی ہے اور پوری ذمہ داری و شعور کے ساتھ ، کم سے کم لفظوں میں ، اسے بیان کر دیا ہے ۔ ویسے بھی جب آپ کسی ایک شاعر یا مصنف کا ٹوب کر مطالعہ کرتے ہیں تو پھر دوسرے شاعر یا مصنف کا مطالعہ کرنے کے لیے ذہن گولٹے سرے سے تیار کرنا پڑتا ہے تاکہ زہر مطالعہ شاعر یا مصنف آپ کی تخلیقی و تنقیدی شخصیت کا حصہ بن جائے ۔ تاریخ لکھتے ہوئے میں نے ہر شاعر و مصنف کے ساتھ اسی طرح شب و روز بسر کیے ہیں ۔

اگر ”ادب“ زندگی کا آئینہ ہے تو ادب کی ”تاریخ“ کو بھی ایسا آئینہ ہونا چاہیے جس میں ساری زندگی کی روح کا عکس نظر آئے ۔ میں نے ”تاریخ ادبِ اردو“ کو ایک ایسا ہی آئینہ بنانے کی کوشش کی ہے ۔ بنیادی طور پر میں نے ”ادب“ کو ادب کی حیثیت سے دیکھا ہے لیکن کلچر ، نثر اور تاریخ کے تخلیقی استزاج سے میں نے تاریخ ادب کو ایک وحدت ، ایک اکائی بنانے کی کوشش کی ہے ۔ جہاں ادبی تاریخ کی سطح پر تحقیق ، تنقید اور کلچر مل کر ایک ہو گئے ہیں ۔ تحقیق سے میں نے معانی و واقعات کی صحت و درستی کا تعین کیا ہے ۔ تنقیدی شعور سے ، صحیح نتائج تک پہنچ کر ، تاریخی زاویہ دیا ہے اور

کاجر ہے۔ ادب میں زندگی کے تیز گھوڑیاں کرتے ، تصویر ادب کو وسیع دہنے کی محوشی کی ہے۔ آپ کو ان صفحات میں اس لیے تخلیق میں تنیدی شعور اور تنید میں تھیں روشنی نظر آئے گی۔ جس امتزاج ”تاریخ ادب اردو“ کا نمایاں پہلو اور اس کی انفرادیت ہے۔

اس امتزاج کے ساتھ آپ کو اس ”تاریخ“ میں کئی سطحیں ملیں گی۔ تنیدی و فکری سطح بھی اور تخلیق و تہذیبی سطح بھی۔ روایت و تبدیلی کا سفر بھی اور شاعروں ، مصنفوں کا تجزیہ بھی۔ سوانحی حالات بھی اور تصانیف کا مطالعہ بھی۔ اسلوب و طرز کا تجزیہ بھی اور لسانی تبدیلیوں کے مباحث بھی ، اور ان سب کے ساتھ ایک اسلوب بیان بھی۔ ایسا اسلوب جو آئینے کی طرح صاف و شفاف ہو ، روان و شگفتہ ہو اور عام بول چال کی زبان سے قریب ہوتے ہوئے بھی ”ادبی“ ہو۔ تاریخ ادب لکھتے ہوئے میں نے رنگین ، شاعرانہ اسلوب سے حتی الوسع دامن بچایا ہے تاکہ اسلوب کی رنگینی اصل تاریخ کو ماند نہ کر دے۔ جہاں بے ضرورت فارس و عربی الفاظ سے گریز کیا ہے وہاں حسب ضرورت اخلاقیات کا استعمال بھی کیا ہے اور کہیں غیر عربی و فارسی لفظوں میں اضافت و عطف استعمال کر کے اردو نثر کے لہجہ اور آہنگ کو ابھارا ہے تاکہ بڑھنے والا ، شاعری کے آہنگ کی طرح ، نثر کے لہجہ سے بھی لطافت الہوز ہو سکے اور یہ نثر ایسی ہو جو ادبی تاریخ کے مزاج سے پوری مطابقت رکھتی ہو۔ یہ کام طویل اور پیچیدہ جملوں سے بھی لیا گیا ہے اور چھوٹے جملوں سے بھی۔ اگر تاریخ بڑھتے ہوئے آپ کو جملوں کی طوالت اور پیچیدگی کا احساس نہیں ہوا تو اس کے معنی یہ ہیں کہ میں نثر لکھنے میں ناکام نہیں رہا۔

تاریخ کا کام صرف یہ نہیں ہے کہ وہ واقعات و حقائق کا محض اندراج کر دے بلکہ ضروری ہے کہ مختلف رموز کو باہمی ربط دے کر ایک ایسی تنظیم میں لے آئے کہ یہ تصویر بڑھنے والے کے ذہن پر نقش ہو جائے اور ادب کا حقیقی ، تاریخی ارتقا بھی نظروں کے سامنے آ جائے۔ تاریخ ایک وقت کیوں اور کیسے کا جواب بھی ہے جس میں مختلف عوامل اور رجحانات کی وجہ دریافت کر کے انہیں ایک مشترک رشتے میں پرونا ہوتا ہے۔ تاریخ ادب میں جہاں کسی دور کے اپنے معیار اور نظام اعتبار کی مدد سے ادب کا مطالعہ کیا جاتا ہے وہاں ساتھ ساتھ دائمی ادبی معیاروں سے بھی تعلیقات کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ تاریخ ادب بڑھتے ہوئے یہ بات بھی محسوس ہون چاہیے کہ جہاں مخصوص

واقعات و رجحانات شخصیتوں کو جنم دے رہے ہیں ، وہاں ادبی شخصیتیں بھی واقعات و رجحانات کو جنم دے کر تاریخی دھارے کو نئی جہت دے رہی ہیں ۔ زندگی میں جو حرکت و عمل نظر آتے ہیں ان کی واضح چھلک ادبی تاریخ میں بھی نظر آنی چاہیے ۔ ادبی تاریخ کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آنی چاہیے کہ حال کا ماضی سے کیا رشتہ ہے اور یہ بات بھی کہ حال ماضی کو کیسے بدلتا رہتا ہے ؟ یہ رشتے نظامِ اقدار میں بھی ملیں گے اور تخلیقی عمل میں بھی ۔ روایت پرستی میں بھی اور روایت شکنی میں بھی ۔ ادب کے مورخ کے لیے ضروری ہے کہ اس میں نیک وقت تاریخی شعور بھی ہو اور قوتِ تمیز بھی ۔ نتائج اخذ کرنے کی صلاحیت بھی ہو اور گہری تنقیدی نظر بھی ۔ تخلیقی مزاج و تربیت بھی ہو اور گہرا لسانی شعور بھی ۔ اس نے نہ صرف اپنے ادب کا ”سربوٹ“ مطالعہ کیا ہو بلکہ قدیم و جدید بلکہ جدید تر ادب پر بھی گہری نظر رکھنا ہو ۔ اس میں واقعات کو منطقی ترتیب سے بیان کرنے کی ایسی صلاحیت ہو کہ روایت کی تشکیل ، تعمیر اور پھر مختلف عوامل کے زیر اثر پیدا ہونے والی تبدیلی کے تدریجی سفر کو بھی تاریخ ادب میں واضح طور پر دکھایا سکے ۔ تاریخ ادب نہ صرف ادب کی بلکہ سماجی تبدیلیوں کے زیر اثر زبان و بیان کی تبدیلیوں کی تاریخ بھی ہوتی ہے ۔ ادب کی تاریخ میں ان تخلیقات کا مطالعہ بھی آ جاتا ہے جنہوں نے اپنے دور میں معاشرے کو متاثر کیا اور سماجی تبدیلی کے ساتھ بے جان ہو کر تاریخ کی چھوٹی میں جا گریں اور ان کا بھی ، جو قدیم ہوتے ہوئے بھی ، آج اس طرح زندہ و موجود ہیں ۔ تاریخ کا کام ادبی روایت کو اپنے اصل خدوخال کے ساتھ اجاگر کرنا ہوتا ہے اور پھر اس روایت سے پیدا ہونے والی اس انفرادیت کو بھی جس سے ایک تخلیقی شخصیت اور دوسری تخلیقی شخصیت میں لطیف و نازک فرق پیدا ہوتا ہے ۔ کہیں یہ انفرادیت محض تجربے کی انفرادیت ہوتی ہے اور کہیں یہ انفرادیت ، زمان و مکان سے آزاد ہو کر ، انانیت بن جاتی ہے ۔ اسی سے مختلف شخصیتوں کا ، ان کے اپنے دور میں اور پھر آج تک کی تاریخ میں ، مقام متعین ہوتا ہے ۔ اسی سے یہ مسئلہ بھی طے ہو جاتا ہے کہ کسی ادبی شخصیت کا ذکر تاریخ میں کیا جانا چاہیے اور کتنا ؟ ادبی تاریخ لکھتے ہوئے یہ اور اس قسم کے بے شمار مسائل سامنے آتے ہیں ۔ میں نے ”تاریخ ادبِ اردو“ میں حتی الوسع یہی کوشش کی ہے ۔

میں نے ادوار کی زمانی تقسیم کے ساتھ ، روایت کی تشکیل و تعمیر اور ردِ عمل و تبدیلی کو بنیادی طور پر سامنے رکھا ہے تاکہ زمانی ترتیب ، روایت

کا سفر اور روح ادب ایک وقت سامنے آ جالیں۔ جدید ادبی تاریخ کے ادوار کی تقسیم اسی طرح ہونی چاہیے۔ مستقدمین، متوسطین اور متاخرین کی جو تقسیم، پہلی بار قائم چاند بھوی نے اپنے لاکھڑے ”غزنی لکات“ میں کی تھی، وہ اب یقیناً سہ معنی ہو گئی ہے۔

میں نے ان تمام مباحث کو بھی تاریخ کے دامن میں سمیٹنے اور صاف کرنے کی کوشش کی ہے جن پر مختلف زاویوں سے صاحبانِ علم و ادب افشار خیال کو چمکے ہیں۔ تاریخ ادبِ اردو میں میں نے کم و بیش ہر بات کو حوالے اور سند کے ساتھ پیش کیا ہے۔ چاہے آپ کو تنقید کی مختلف صورتیں بھی ملیں گی۔۔۔ تخلیقی و معروضی بھی اور نفسیاتی و سماجی بھی۔ تہذیبی و نظریاتی بھی اور عملی و تجزیاتی بھی۔ تشریحی و اسالیقی بھی اور اخلاقی و جاہلیاتی بھی اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ہر تخلیقی و تاریخی شخصیت کا مطالعہ ایک ہی معیار اور ایک ہی پیمانے سے نہیں کرنا چاہیے۔ تخلیقی رنگا رنگ اور روایت کے تنوع کے پھر نظر، تنقیدی معیار اور زاویے بھی حسبِ ضرورت بدلتے رہتے چاہئیں تاکہ انفرادیت کا لطیف فرق واضح ہو سکے۔ میں نے تنقیدی رائے دینے والے جا تعمیم، سہ بنیاد کلیوں اور ہر صنف کے لیے یکساں الفاظ و صفات کے استعمال سے گریز کیا ہے۔ جن مصنفوں کی تعالیف غیر مطبوعہ تھیں ان کے اقتباسات، اپنے لفظ نظر یا تنقیدی رائے کی وضاحت کے لیے، اس لیے زیادہ دیے ہیں کہ وہ خطوط قاری کی دسترس سے باہر ہیں۔

چارے ہاں اب تک شاعروں اور مصنفوں کے مستند و مربوط حالات زندگی بھی مرتب نہیں ہوئے۔ ولادت و وفات اور اہم واقعات کے مستند متین بھی متعین نہیں ہوئے۔ اکثر تعالیف و دواوین کے زمانہ تصنیف بھی غیر متعین ہیں۔ مستند متن بھی موجود نہیں ہیں۔ ادبی تاریخ کا مواد اور اکثر تعالیف، خطوط کی شکل میں، دنیا کے مختلف کتب خانوں میں بکھیرے ہوئے ہیں۔ میں نے حتیٰ المقدور اس تمام خطی و کتبی مواد سے تاریخ لکھنے میں استفادہ کیا ہے۔ مختصراً یہ کہ تاریخ ادبِ اردو لکھنے کے لیے میں نے وہ سب کچھ کیا جو میرے بس میں تھا۔

زیرِ نظر دور کا بنیادی ستہ پجری ہے، اسی لیے اس کو بنیادی طور پر استعمال کیا ہے لیکن آج کے پڑھنے والوں کی سہولت کے لیے عیسوی متین بھی ساتھ دے دیے ہیں۔ پڑھنے والوں کی آسانی کے لیے سارے حواشی بھی ہر باب کے آخر میں جمع کر دیے ہیں اور ان کی ترتیب کے حوالے متن میں درج کر دیے

ہیں۔ ان حواشی میں کتابوں کے حوالوں کے علاوہ بعض مفید نکات بھی ملیں گے۔ بعض ایسے حوالے، جن کا مطالعہ قاری کے لیے ضروری تھا، اُسی صفحے پر درج کر دیے گئے ہیں۔ جلد دوم کی لہرت مختصر ہے لیکن ”اشارے“ کی مدد سے، جو مفصل ہے، آپ اپنے حوالے یا موضوعات و شخصیات وغیرہ کو بہ آسانی تلاش کر سکتے ہیں۔ مارے موضوعات متعلقہ مصنف یا صنفِ ادب کے تحت درج کر دیے گئے ہیں اور جو ان کے علاوہ ہیں انہیں متفرق موضوعات کے تحت درج کر دیا گیا ہے۔ اسی لیے ”موضوعات“ کا اشاریہ مختصر ہے۔

میں مجلسِ ترقیِ ادب کے لائبریری اعلیٰ محبتی جناب احمد ندیم قاسمی صاحب کا انتہائی شکر گزار ہوں جنہوں نے میرے اس کام میں ہمیشہ دلچسپی لی، حوصلہ بڑھایا اور حسن و خوبی کے ساتھ اسے شائع کیا۔ میں سپہم مطبوعات جناب احمد رضا صاحب کا بھی ممنون ہوں جنہوں نے پوری دلچسپی سے اس ضخیم کتاب کے پروف پڑھے اور سلپے سے اسے طبع کیا۔

جلیل جالبی

۱۲ جون ۱۹۸۶ء



چلا باب

تمہید

اتھارویں صدی : سیاسی منظر ، طرز فکر ، تہذیبی و معاشرتی رویے

اتھارویں صدی عیسوی کی پہلی صبح کا سورج طلوع ہوا تو برعظیم میں
رقبے ، آبادی اور دولت کے اعتبار سے ایک ایسی عظیم سلطنت قائم تھی جس کے
حدود کابل و کشمیر اور توتہ بہارہ کی فلک بوس چوٹیوں سے لے کر حکم و یمن
و اس گزاری تک پھیلے ہوئے تھے ۔ اسی سالہ اورنگ زیب عالمگیر اس عظیم الشان
سلطنت کا شہنشاہ تھا ۔ خود برعظیم کی تاریخ میں اس سے پہلے ایسی عظیم سلطنت
وجود میں نہیں آئی تھی ۔ مغلوں نے برعظیم کو نہ صرف سیاسی اتحاد سے روشناس
کرتے ایک نیا قومی تصور دیا تھا بلکہ ایک وسیع تہذیبی ہم آہنگی پیدا کرتے
ایسا سیاسی و تہذیبی ڈھانچا بھی تیار کیا تھا جس میں معاشرے کی تعلیمی و فکری
صلاحیتیں بھل بھول سکیں ۔ سترھویں صدی اس تہذیب کا نقطہ عروج ہے اور
اتھارویں صدی اس عظیم سلطنت کے زوال کی داستان ہے ۔ وہ نظام خیال جس نے
اس عظیم سلطنت کو جنم دیا تھا اب قوتِ عمل اور آگے بڑھنے ، تھلنے کی صلاحیت
سے محروم ہو چکا تھا اور اسی لیے ناجِ عمل والی تہذیب کی دیو پینک عمارت کے
ستون ایک ایک کر کے گرنے لگے تھے ۔ اورنگ زیب عالمگیر کی وفات (۱۰۱۱ھ /
۱۶۰۷ء) اس صدی کا پہلا اور سب سے اہم واقعہ ہے جس کے بعد ، پچاس سال
کے عرصے میں ، نااہل جانشینوں کی بے طاقتی ، خانہ جنگی ، عیش پرست امرا
کی باہمی آویزش ، عسکری قوت کی گمزوری اور سلطنت کے وسیع تر مفاد میں
اتحاد کے جذبے کے فقدان نے اس وسیع و عریض سلطنت کو تارہ پتہ کر دیا ۔

جیسے ہی اورنگ زیب کی آنکھ بند ہوئی جانشینی کی جنگ شروع ہو گئی اور بڑا عظیم کامیاب ہو کر بہادر شاہ کے لقب سے تختِ سلطنت پر بیٹھ گیا۔ چار سال گزرے تھے کہ ۱۱۲۴ھ/۱۷۱۲ء میں وہ وفات پا گیا۔ بہادر شاہ کے مرنے ہی اس کے بیٹوں میں جانشینی کی جنگ شروع ہو گئی اور بہا کی لاش بغیر دفنانے ایک مہینے تک بوں ہی رکھی رہی۔ اس جنگ کے نتیجے میں جہاں دار شاہ تختِ سلطنت پر متمکن ہوا۔ وہ اہم کا عادی اور شراب کا رسیا تھا۔ اس کے عادات و اطوار میں نہ شاہانہ وقار تھا اور نہ وہ توازن و حوصلہ جو اب تک مغل بادشاہوں کا غامد رہا تھا۔ وہ دن رات لال کنور کے ساتھ دائرِ عیش دہتا اور شرافت و شائستگی کے سارے حدود توڑ کر مہفلِ جنسی اطوار میں سلوت رہتا۔ رتلی بھڑوسے اسے گھیرے رہتے۔ امرا و عاقلین کی نگڑیاں اچھلتی۔ انتظامِ سلطنت چند ہی ماہ میں بکھر کر برباد ہوئے لگا۔ بادشاہ کے ان طور طریقوں نے سارے معاشرے کو متاثر کیا۔ ابذال نے شائستگی کی جگہ لے لی۔ اخلاقِ فسادی بے وقعت ہو کر ناسال ہوئے لکین۔ گیارہ مہینے کی حکومت میں خزانہ خالی ہو گیا اور مغل بادشاہ کے جلال و جبروت کا تصور ہوا ہو گیا۔ ۱۱۲۶ھ/۱۷۱۴ء میں جہاں دار شاہ قتل کر دیا گیا اور ساداتِ باریہ کی مدد سے فرخ سیر تختِ سلطنت پر بیٹھا۔ فرخ سیر غیر مستقل مزاج، کمزور طبیعت کا انسان تھا۔ وہ انتظامی صلاحیت سے عاری اور امراء کے ہاتھوں میں گنہ بلی تھا۔ فرخ سیر نے ساداتِ باریہ سے جان چھڑانے کے لیے جب ان کے خلاف سازش کی تو نتیجے میں وہ قید ہوا، اذہا گیا اور قتل اور ذلت و رسوائی کے ساتھ ۱۱۳۱ھ/۱۷۱۹ء میں قتل کر دیا گیا۔ اس کے دورِ حکومت میں سلطنت کا توازن اور بگڑ گیا۔ نہ ہوئی سنی فتنوں سر اٹھانے لکین اور انتشار کے بادل معاشرے پر چھائے گئے۔

فرخ سیر کے دورِ سلطنت میں ایک ایسا اہم واقعہ پیش آیا جس نے آگے چل کر برعظیم کی تاریخ کا راسخ بدل دیا۔ ۱۱۲۸ھ/۱۷۱۵ء میں ایسٹ انڈیا کمپنی نے تجارتی مراعات حاصل کرنے کے لیے فرخ سیر کے دربار میں اپنی سفارت بھیجی جس میں ولیم ہسٹن بھی شامل تھا۔ بادشاہ بیمار تھا، ہیجان نے اس کا علاج کیا اور وہ صحت یاب ہو گیا۔ بادشاہ نے خوش ہو کر ایسٹ انڈیا کمپنی کو ساری مطالبہ تجارتی مراعات دے دیں۔ ان مراعات کی رو سے، بغیر محصول ادا کیے انہیں ہنگام میں تجارت کے حقوق مل گئے۔ کالکٹ کے اطراف میں مزید زمین مل گئی۔ مدرآباد کے صوبے میں بغیر محصول ادا کیے تجارت کے حقوق بحال کر دے گئے۔ مدراس میں معمولی کرایہ اور سورت میں دس ہزار روپے سالانہ

ادا کر کے ہر قسم کے معمول سے معاف مل گئی۔ ساتھ ہی ساتھ کمپنی کے سکتے کو ساری مغل سلطنت میں چلانے کی اجازت بھی مل گئی۔

فرخ سیر کے بعد سادات باہرہ نے رفیع الدرجات کو تخت طاؤس پر بٹھایا۔ یہی سالہ رفیع الدرجات تپ دق کا مریض تھا۔ بیماری کی وجہ سے ناکارہ ہو چکا تھا۔ دو ماہ بعد اس کے بڑے بھائی رفیع الدولہ کو، شاہ جہان ثانی کے خطاب کے ساتھ، تخت پر بٹھایا۔ یہ بھی اہم کا عادی اور بیمار تھا۔ تین ماہ بعد اللہ کو بہارا ہو گیا۔ اس کے بعد ۱۱۳۱ھ/۱۷۱۹ء میں بہادر شاہ کے بولے اور جہان شاہ کے بیٹے، روشن اختر کو چھ شاہ کے خطاب سے تخت سلطنت پر متمکن کیا۔ اورنگ زیب کی وفات کے بارہ سال کے اندر اندر یہ چھٹا بادشاہ تھا جو مستند حکومت پر بیٹھا تھا۔ چھ شاہ، جو عرف عام میں چھ شاہ رنگبلا کے نام سے معروف ہے، ۱۱۶۱ھ/۱۷۴۸ء تک تخت سلطنت پر متمکن رہا۔ اس کے دور حکومت میں ایوان سلطنت کے ستون ایک ایک گرے گئے رہے اور وہ اس زوال کو محض نمائشی بنا "مقرر سے زاپ" کرتا رہا۔ تقریباً ایسے سال کے عرصے میں، سارے برعظیم میں پہلی ہوئی مغلیہ سلطنت، بکھر گئی، اسی لیے اسے "خاتم السلاطین باہرہ" کہا جاتا ہے۔

چھ شاہ کے زمانے میں امراء نے، جن میں حسین علی خان، عبداللہ خان، ذوالفقار خان اور سعادت خان خاص طور پر قابل ذکر ہیں، اقتدار کی پوس میں سلطنت کو سازشوں اور خانہ جنگیوں میں ملوث کر کے انتشار کی ان طاقتوں کو ابھارا جو اب تک سر چھبائے بیٹھی تھیں۔ نتیجے میں معاشرہ اللہ سے گھمزور اور اس کا اتحاد پارہ پارہ ہو گیا۔ آپس کی ذاتی نفرتوں نے فرد کو الدھا کر دیا۔ معاشی مسائل شدید اور بے روزگاری عام ہو گئی۔ یہی وہ وقت ہوتا ہے جب بیرونی حملہ آوروں کے لیے راستہ صاف ہو جاتا ہے۔ ۱۱۵۱ھ/۱۷۳۹ء میں نادر شاہ کا حملہ اسی صورت حال کا منطقی نتیجہ تھا۔ اسرا کی ویشہ دہائیوں، خود غرضیوں، سازشوں اور غداریوں کا الدازہ اس سے لگایا جا سکتا ہے کہ جب آصف جاہ نظام الملک نے نادر شاہ سے معاہدہ کر کے یہ طے کر لیا کہ نادر شاہ، چھ شاہ کو بحال رکھے گا اور چھ شاہ دو کروڑ روپے اسے بھی کرے گا، تو برہان الملک سعادت خان نے یہ دیکھ کر کہ خان دوران کی وفات کے بعد اب امیر الامراء کا عہدہ نظام الملک کو مل جائے گا، نادر شاہ سے کہا کہ:

"چھ شاہ کے لشکر میں سولے آصف جاہ کوئی دوسرا شخص حکم صادر نہیں کر سکتا اور سولے دو کروڑ روپے کیا حیثیت رکھتے ہیں کہ

ہندوستان کی اپنی سی دولت پر فناءت کوئی جانے۔ دو کروڑ روپے کا تو تھا یہ غلام اپنے گھر سے دینے کا عہد کرتا ہے اور بے شمار دولت بادشاہ، امراء، سپاہیوں اور ناجروں کے گھر سے عائد سرکار کی جا سکتی ہے بشرطیکہ شاہجہاں آزاد نک کہ جس چاہیں کوس سے زیادہ مسافت پر بھی ہے، آپ شریف نے جہیں۔ نادر شاہ یہ خبر سن کر خوش ہوا۔ ۶۱۰

اگر برہان الملک سعادت خاں یہ خبری نہ کرتا اور نادر شاہ کو دہلی آئے کی دعوت نہ دیتا تو دہلی کی تباہی و بربادی کا وہ ساتھ پیش نہ آتا جس نے مغلیہ سلطنت کی کمر توڑ کر رکھ دی اور جس میں سی ہزار اور ہتھیار فریزر ایک لاکھ بیس ہزار سے لے کر ڈیڑھ لاکھ مرد عورت ہندو مسلمان قتل ہوئے۔ تجارت، معاشی سرگرمیاں، مال و دولت، گھر بار، عزت و ناموس سب خاک میں مل گئے۔ اتنا وام غلط نے لکھا ہے کہ "تقدیر کی لیرائی سے (دلی) اس درجہ زخمی ہو چکی ہے کہ اب اس دارالعلم کو بہر سے اصلی حالت میں آنے کے لیے ایک طویل عمر چاہیے۔" ۵۱۰ نادر شاہ واپس ہوا تو صوبہ کابل اور دریائے سندھ کے مغرب کا سارا علاقہ اپنی سلطنت میں شامل کر کے برعظیم کی دولت اپنے ساتھ سیٹھ کو لے گیا۔ ۶۱۰/۱۱۱۱ھ/۱۷۰۰ء میں بد شاہ کی وفات پر کم و بیش سارا ہندوستان بنگال صوبوں اور علاقوں میں تقسیم ہو چکا تھا جن پر خود غدار صوبے دار حکمرانی کر رہے تھے اور مرکزی حکومت کا اقتدار دواپہ گنگ و جمن کے صرف ایک حصے پر قائم تھا۔ ۵۱۰ سودا نے اپنے "شہر آشوب" میں اسی صورت حال کی طرف اشارہ کیا ہے :

سبھی زلہ نے لہے لو کر ابیر، دولت مند
سودا ان کی نو جاگیر سے بوز ہے بند
کہا ہے ملک کو مدت سے سرکشوں نے بسند
جو ایک شخص ہے باہر سے سوئے کا خاوند

وہی نہ اس کے نصرت میں فوج داری کول

بد شاہ کی وفات سے تقریباً بیس مہینے پہلے ۱۱۱۱ھ/۱۷۰۰ء میں احمد شاہ ابدالی کے حملوں کا سلسلہ شروع ہو گیا۔ پہلے حملے میں احمد شاہ ابدالی شکست کھا کر واپس چلا گیا لیکن اس کے بعد اس کے حملوں کا ایک بڑا سلسلہ قائم ہو گیا اور کشمیر، پنجاب و مٹان اس کے ہاتھ میں آ گئے۔ اس کے بعد کی داستان علاقائی سازشوں، خواجہ سراؤں اور امراء کی رہنمائیوں و غداروں

اور خود غرضیوں کی داستان ہے۔ ۱۱۶۶ء/۱۷۵۳ء میں عبدالملک غازی الدین خان اور مقدر جنگ کے درمیان چھ ماہ تک خالد جنگی پوئی رہی۔ ادھر مرہٹے، سکھ، روہیلے اور جاٹ اپنی شورشوں سے سلطنت کے در و دیوار ہلاتے رہے۔

۱۱۶۷ء/۱۷۵۴ء میں عبدالملک اور ہولکر نے احمد شاہ بادشاہ کو معزول کر کے اسے اور اس کی ماں دونوں کو قتل کر دیا اور جہاں دار شاہ کے بڑے بیٹے، عزیز الدین کو عالمگیر ثانی کے خطاب کے ساتھ تخت پر بٹھا دیا۔ ۱۱۷۰ء/۱۷۵۷ء کی جنگ بلاسی میں بنگال کے نواب مرہٹہ کو شکست دے کر انگریزوں نے بنگال میں اپنا اقتدار قائم کر لیا۔ ۱۱۷۳ء/۱۷۵۹ء میں عبدالملک نے عالمگیر ثانی کو کسی قلعہ یا کراچی سے ملاقات کے چاہنے پر روز شاہ کے کونٹے میں لے جا کر قتل کر دیا اور نیکی لاس کو دریائے جمنا کے کنارے پھینکوا دیا۔ عالی گہر نے، جو اس وقت چار میں تھا، وہیں اپنی بادشاہت کا اعلان کیا اور ادھر عبدالملک نے کام پٹنی کے پوتے ہی الملت کو شاہ جہاں ثالث کے خطاب کے ساتھ تخت پر بٹھا دیا، لیکن ۱۱۷۷ء/۱۷۶۱ء میں دوسری جنگ باقی پت میں فتح یاب ہو کر، احمد شاہ ابدالی نے شاہ عالم ثانی کو بادشاہ ہند تسلیم کر لیا۔ شاہ عالم ثانی اُس وقت دہلی سے دور اپنے مقدر سے لڑ رہا تھا۔

۱۱۷۸ء/۱۷۶۴ء میں شجاع الدولہ نے بادشاہ کی اجازت سے انگریزوں پر حملہ کیا اور اس جنگ میں، جو 'جنگ بکسر' کے نام سے تاریخ میں موسوم ہے، انگریزوں نے شاہی افواج کو شکست دے کر شاہ عالم ثانی کو اپنی حفاظت میں لے لیا اور ۱۱۷۹ء/۱۷۶۵ء میں بنگال، بہار اور اڑیسہ کی دہائی کی سند اس سے حاصل کر لی۔ شاہ عالم ثانی کو الہ آباد میں قیام کے لیے کہا گیا اور جنرل اسٹیم کو بادشاہ کی لکرائی کے لیے وہاں چھوڑ دیا گیا۔ بادشاہ شہر میں رہتا تھا اور جنرل اسٹیم قلعے میں قیام کرتا تھا۔ کچھ عرصے بعد انگریزوں نے پچاس لاکھ روپے کے بدلے اودھ شجاع الدولہ کو دے دیا۔ ۱۱۸۸ء/۱۷۷۳ء میں شجاع الدولہ نے انگریزوں کی مدد سے روہیلہ سردار حافظ رحمت خان کو شکست دی۔ رحمت خان مہاندز جنگ میں مارے گئے اور اسی کے ساتھ روہیلوں کا زور بھی ہمیشہ ہمیشہ کے لیے ٹوٹ گیا۔ انگریزوں اور فرانسیسیوں کی جنگ انتظار میں گورنلک کی تیسری جنگ کے بعد فرانسیسیوں کی طاقت بھی ختم ہو گئی۔

۱۱۹۶ء/۱۷۹۱ء میں انگریزوں نے ٹیپو سلطان کو شکست دے کر اپنے اس زبردست حریف کو بھی رستے سے ہٹا دیا۔ ۱۲۱۳ء/۱۸۰۰ء کو لانا فرلویس بھی ولایت ہانگئے اور اس کے ساتھ مرہٹہ قوت بھی پکھر گئی۔ اب صرف انگریز

بر عظیم کی سب سے بڑی طاقت بن کر ابھر آئے تھے۔ ۱۸۰۳ء تا ۱۸۱۸ء میں جب جنرل لیک کی فوجیں دہلی میں داخل ہوئیں تو افدعا بادشاہ شاہ عالم ثانی، جسے ۱۷۰۲ء تا ۱۸۵۷ء میں غلام قادر روہیہ نے انکھوں سے محروم کر دیا تھا، نے ہسی کے عالم میں بھٹے ہوئے شامیانے کے لیچے اس کے استقبال کے لیے موجود تھا۔ انگریزوں نے بادشاہ کو اپنی حفاظت میں لے کر اس کا وظیفہ مقرر کر دیا اور اسی کے ساتھ بر عظیم کا اقتدار اعلیٰ انگریزوں کے ہاتھ میں چلا گیا۔

ان واقعات کا ذکر اس لیے ضروری تھا کہ یہ واقعات ہیں جنہوں نے اس صدی کے معاشرے اور اس کی تخلیقی صلاحیتوں کو بھروح و متاثر کر کے اٹھارویں صدی کے رویوں اور میلانات کی تشکیل کی۔ آئیے دیکھیں کہ اس دور کا معاشرہ کتنے رویوں کا اظہار کر رہا ہے اور یہ دوسرے ادب میں کس صورت میں ظاہر ہو رہے ہیں۔

(۲)

اٹھارویں صدی کے ان حالات و عوامل کا اثر یہ ہوا کہ جس روایتی معاشرے کے فرد کے کردار میں بہران پیدا ہو گیا۔ کردار کے اس بہران کی وجہ سے فرد کی زندگی میں وہ توازن جاتا رہا جو خیر و شر کے درمیان امتیاز پیدا کرتا ہے اور مثبت اصول زندگی اور اخلاق الدار متون کا کام کرتے ہیں جن کے تحفظ کے لیے فرد چہنچہد کرتا ہے، یعنی قوتوں کا مقابلہ کرتا ہے اور کردار کی بلندی کو معاشرے میں قائم کر کے اسے زندگی میں اہم مقام دیتا ہے۔ اس کا ایک نتیجہ یہ ہوا کہ حکمران طبقے کے اندر قوت عمل مفلوج ہو گئی۔ عیش پرستی، گروہ بندی، خود غرضی اور تنگ نظری نے اس کی جگہ لے لی۔ ملک و ملت کے اہم اور بنیادی مسائل نظر انداز ہونے لگے، سیاسی فہم اور بصیرت عقاب ہو گئے۔ فرد کو اب کسی ایک چیز پر یقین نہیں رہا اور ”لوہت جہاں تک پہنچی کہ اور انک زہر، عالمگیر کے بجائے ایک بد شاہ دہلی کے تخت پر بیٹھا اور آصف جاہ نظام الملک جیسے دانش مند متفہم کے نظم و نسق میں دربار کے مسخرے اور مٹھدے روڑے اٹکانے لگے۔ وہ ملت جو سیاسی پیدا کرتی تھی اب بالکے پیدا کرنے لگی۔ پیشہ ور سہ سالار بھی میدان جنگ کی طرف ہانکھوں میں جاتے لگے۔ مذہب کی جگہ اوہام پرستی نے لے لی۔ ملی اور مذہبی وفاداریاں خود غرضی کا شکار ہو گئیں۔ صرف ایک سلطنت ہی کو زوال نہیں آیا تھا بلکہ ایک ملت اپنے بلند اخلاقی مقام سے ہستی کے گڑھے میں گر گئی تھی اور اس نے

وہ سب کچھ خاک میں ملا دیا تھا جو اس کی عظمت و قوت کا باعث تھا۔ ۸۱۰
ایسا معلوم ہوتا ہے کہ سارا معاشرہ اندھا ، - رہ اور گونگا ہو گیا ہے ۔ نہ دیکھتا
ہے ، نہ سنتا ہے اور نہ سچ بولتا ہے ۔ ہر ذہن فانیہ کارہائے نمایاں انجام دینے میں
مصروف ہے :

لعل غیمہ جو ہے سحر لباس بالیں ہیں زلفیوں کی اس کے پاس
ہے زنا و شراب کے وسوسے رعب گر لیجے یہیں سے لباس
نصہ، گوندہ رئیس ہے عیاش

(درحال لشکر : بدلتی میر)

اگر اس معاشرے کو مجموعی حیثیت سے دیکھا جائے تو محسوس ہوتا ہے
کہ احساس اقتدار ختم ہو گیا ہے ۔ فرد کے طرز عمل میں فرض شناسی کے بجائے
خود غرضی آ گئی ہے ۔ اوہام پرستی اور ضعیف الاعتدالی نے حقیقی مذہب کی
جگہ لے لی ہے ۔ عمل کی جگہ ، جس پر ہر معاشرے کی ترقی کا دارومدار ہے ،
خواب ، تمویذ گنلوں اور جھاڑ بیونک نے لے لی ہے ۔ عدم تحفظ کے احساس
نے ، جو مسلسل انتشار کا لازمی نتیجہ ہے ، کے پانی کو فرد کے مزاج کا حصہ
بنا دیا ہے ۔ آنے والے کل پر بین نہیں ہے اسی لیے وہ اپنے لیے سب کچھ آج ہی
گھر لینا چاہتا ہے ۔ سارا معاشرہ عدم توازن کی پیازی میں مبتلا ہے ۔ اسی لیے ،
جیسا کہ شاہ ولی اللہ نے لکھا ہے ، بدادوار اور تصرف کے درمیان کوئی اتقان
باقی نہیں رہا ۔ جن گروہوں کو معاشرے کی فلاح و عبود کا محافظ ہونا چاہیے تھا
وہ اس کا خون چوسنے لگے ۔ جو کچھ وہ صرف کرتے اس کے معاوضے میں کوئی
خدمت انجام دینے کے بجائے انہوں نے اپنی حالت اس قدر تباہ گولی کہ
غارت گرانہ اضمحلال یا محض ہیکڑی کو اپنا ویرہ بنا لیا ۔ ۹۰ اس بیماری میں جو
طبقات مبتلا تھا وہ حکمران طبقہ تھا جس میں درباری ، امراء ، وزراء ، عائدین اور
عمال شامل تھے ، جن کے پاس طاقت تھی اور دولت بھی ۔ اسی لیے وہ جو
کچھ کرتے تھے اس کا اثر معاشرے پر ، عوام پر ڈرنا لازمی تھا ۔ سارا معاشرہ
ان سے متاثر ہو رہا تھا ۔ نتیجہ یہ ہوا کہ سارا معاشرہ بھی ویسا ہی ہو گیا جیسے
وہ خود تھے ۔ ۹۱

اس پوری صدی میں سترہویں صدی کا بوڑھا نظام خیال دم توڑتا ہوا نظر
آتا ہے ۔ اس میں ہر سطح پر وقت کے تقاضوں کے مطابق تبدیلی کی ضرورت تھی
لیکن کوئی ایسا بادشاہ یا راہنما سامنے نہیں آیا جو اس ضرورت کو پورا کر سکتا ۔
نظام خیال کے منجمد ہو جانے کی وجہ سے سارا نظام سلطنت بھی ناکارہ ہو گیا ۔

فرج بھی فائز ہو گئی۔ فتح سر اٹھانے لگے۔ فرقہ رستی اور گروہ بندی نے نفرتوں کو گہرا کر دیا۔ کس کے سامنے کوئی مقصد نہیں رہا۔ زندگی بے جہت ہو گئی۔ پہلے ایرانی و تورانی امرا کی آویزشوں نے سلطنت کو گھزور کیا، پھر اس میں اتھانی اور ہندوستانی امرا شامل ہو گئے۔ ان کی رقابتیں گھزور منحل بادشاہوں کے دور کی نمایاں خصوصیت بن گئیں اور ان کے زوال کا بنیادی سبب بھی۔ یہی صورت حال عباسیوں کے دور میں ایرانی امرا نے پیدا کی تھی۔^{۱۱} اسی کے ساتھ فرسودہ جاگیرداری اور منصب داری نظام کی خرابیاں اس طور پر ابھر کر سامنے آئیں کہ زرخیز زمینیں بخر ہوئے لگیں۔ گھسان، جو غلام کا سا درجہ رکھتا تھا اور زمین سے کسی وقت بھی بے دخل کیا جا سکتا تھا، زمین سے لاتعلق ہو گیا۔ لگان کی جبری وصولی کے ظالمانہ نظام نے اسے بھور کر دیا کہ وہ محنت مزدوری کے لیے شہروں کا رخ کرے۔ امراء و وزیر اپنے فرائض سے غافل ہو کر اپنے عہدے اور اقدار بڑھانے کے لیے سلطنت کی سیاست میں دخل انداز ہونے لگے۔ احکامات شاہی بے اثر ہو گئے۔ بادشاہ نام کا بادشاہ اور امرا کے ہاتھوں میں کتاہ پٹی کی حیثیت رکھتا تھا جسے میلے کپڑوں کی طرح کسی وقت بھی بدلا جا سکتا تھا۔ بدعنوانیاں اور رشوت منان عام ہو گئی۔ اصراف بے جا کی وبائی بیماری میں سارا معاشرہ مبتلا ہو گیا۔ حکومت کی آمدنی اتنی گھٹتی کہ سوسلین اور انواع کی تنخواہیں ادا کرنا ممکن نہیں رہا :

گھڑا لے ، اگر لوکری کرتے ہیں کسو کی

تنخواہ کا پھر عالم بالا نہ مکان ہے (مودا)

بابی ، سودا ، مہر ، شاہ حاتم وغیرہ کے شہر آشوب اس صورت حال پر روشنی ڈالتے ہیں۔ ڈاکٹر نارا چند نے لکھا ہے^{۱۲} کہ اٹھارویں صدی کے نصف آخر کا برعظیم ایک جنگل معلوم ہوتا ہے جس میں خوفناک انسان درندے پختے ہیں ، جن میں جالوروں کی سی خود غرضی اور قوت حاصل کرنے کا حیوانی جذبہ ہے۔ جن میں نہ اخلاقی قدروں ہیں اور نہ دور اندیشی۔ جن کے لیے فریب ، دھوکا ، سازشیں وتی منمد کے حصول کا ذریعہ ہیں۔ سارا معاشرہ بے جہت و بے مقصد ہے جس کے سامنے کوئی ایسی منزل نہیں ہے جس سے فرد اور معاشرے کی زندگی میں معنویت پیدا ہوتی ہے۔

اٹھارویں صدی میں یہ محسوس ہوتا ہے کہ فکر و ذہن ایک جگہ ٹھہر گئے ہیں۔ سارا معاشرہ مادی کے شاہکاروں ، اصولوں اور قوانین کو بغیر کسی تبدیلی کے قبول کر رہے ہیں۔ رسد رسی اس کا مزاج ہے۔ وہ مستقبل کے

جائے ماضی پر لکچہ کھینے ہوئے ہے اور یہ ماضی اس کے حال کو متاثر نہیں کرتا۔ معاشرے کی روح مردہ ہو گئی ہے۔ باطن میں گھپ اندھیرا ہے، اسی لیے وہ اسے لطیفوں سے پیدا ہونے والے تہلپوں، راگ رنگ کی محفلوں، جنسی بد اطواروں، شراب نوشی، چراغاں اور دن رات کی سیر و تفریح میں پھلا دہنا چاہتا ہے۔ اس معاشرے کی حیثیت ایک ہارے ہوئے جوازی کی سی ہے۔ ماضی بد حالی اپنا رنگ دکھا رہی ہے۔ جیسے جیسے انگریزی اقتدار بڑھتا اور پھیلتا جا رہا ہے ویسے ویسے لوٹ کھسوٹ اور بد حالی بھی بڑھ رہی ہے۔ ۱۸۷۹ء/ ۱۸۷۵ء میں انگریزوں نے شاہ عالم ثانی سے ہنگام، جہاز اور اڑبند کی دیوانی کی سند ایسٹ انڈیا کمپنی کے نام لکھوا لی تھی۔ اس کے بعد ہی سے ان علاقوں کی ماضی حالت خراب تر ہونے لگی۔ ایسٹ انڈیا کمپنی کے رچرڈ بیرن نے گورنر آف ڈائریکٹرز کے نام اپنی غمزدہ رپورٹ میں لکھا کہ ”ایک انگریز کے لیے یہ تکلیف دہ امر ہے کہ کمپنی کو دیوانی ماننے کے بعد سے اس ملک کے لوگوں کی حالت چلنے سے بھی خراب ہو گئی ہے۔ یہ نفس ملک، جو من مانی مطلق العنان حکومت میں پھلا پھولا، اب بربادی کے کنارے آ لگا ہے۔“ ۱۳۱۱ء ایک طرف ذرائع پیداوار فرسودہ اور ناکارہ تھے اور دوسری طرف حکومت کی کمزوری و تاہلی نے معاشرے کو اللٹے کنوئیں میں ڈھکیل دیا تھا۔ جب بھی کسی معاشرے میں یہ صورت حال پیدا ہوتی ہے تو تاریخ یکساں طور پر ایسے واقعات کو دہرائی ہے۔ ’رول ڈرائٹ‘ عالمی تاریخ کے مطالعے کے بعد اس نتیجے پر پہنچا کہ ”جب ایک نظام خیال دم توڑتا ہے اور دوسرا اس کی جگہ لینے کے عمل سے گزرتا ہے تو اس درمیانی عرصے میں سارا معاشرہ عیش پرستی، آرام طلبی، بدعنوانی اور اخلاق بد حالی کے اضطراب میں مبتلا اور شدت کے ساتھ برائے رسوم اور طور طریقوں سے وابستہ رہتا ہے۔ وطن کی محبت بے معنی ہو جاتی ہے۔ اندرونی غلطیاں اور خانہ جنگیوں سے معاشرہ کمزور سے کمزور تر ہوتا جاتا ہے اور بالآخر حکومت دوسری قوم اس معاشرے کو شکست فاش دے کر اس کے مقدر کے لکھے کو پورا کر دیتی ہے۔“ ۱۳۱۱ء میں صورت اس معاشرے کے ساتھ پیش آئی اور سات سمندر پار سے آتی ہوئی قوموں میں سے ایک نے اپنے آگے بڑھنے والے نظام خیال، تجارتی و قومی مقاصد، موثر آلات حرب کے ساتھ اس ڈوٹے ہوئے معاشرے پر اپنا اقتدار قائم کر لیا۔

(۳)

آئیے اب اس معاشرے کے طرز فکر اور عام تہذیبی و معاشرتی رویوں کو

بھی دیکھتے چلیں تاکہ اس کے باطن کی تصویر بھی سامنے آ جائے۔ اس معاشرے میں شرافت و نجابت کا تعلق خون کے رشتے سے وابستہ تھا۔ ”میشہ اپنی لڑکی ایسے منغل زادے کو دیتا جس پر مرزا کا اطلاق ہوسکے اور خواجہ زادہ کو نہیں۔ شیخوں میں سادات، مرزا اور خواجہ سے فراہت داری نہیں ہوتی۔ ۱۵۴۰ ذات پات کا یہی وہ تصور تھا جو ہندو معاشرے میں ہمیشہ سے مذہبی اہمیت کا حامل رہا ہے۔ یہی صورت مسلمانوں کی عقلی زندگی میں بھی پیدا ہو گئی تھی۔ ”رکاب دار، باورچی، کپاہی، فان ہاں یہ سب ایک مرتبے کے اور آپس میں بھائی، بھائی، مادوں، بھائی، سالی، چنوی، غسر داماد سب ہی ہوتے ہیں اور قیل بیان بھی رذیل الاصل ہیں۔ ۱۶۴۰ سند، سائیس، دیگیں سانجئے والا، گھار، باورچی، ہالکی کے گھار یہ سب مسلمان ہیں اور ان سب پیشہ وروں میں رذیل ہیں۔ ۱۷۴۰ ”ہاندے، شاگرد پیشہ، چوب دار، قشاش، خدمت گار کو کوڑی بھی اپنے ساتھ ایک ہی بون میں کھانا نہیں کھلاتا۔ ۱۸۴۰ ”دلاک (لڑی) جو جراح یا دوکان دار ہو گئے ہیں ان کو ہندو مسلمان حکیم صاحب کہتے ہیں لیکن انہیں اشراف میں شمار نہیں کیا جاتا۔ ۱۹۴۰ اس معاشرے میں یہی حیثیت کسان کی تھی۔ ”کسان روحانیت اشراف کی صف میں سے باہر ہیں۔ ان کو قصبات کے شرفاء بھی لائورٹ خدمت گار سمجھتے ہیں۔ ۲۰۴۰ لیکن اس کے برخلاف صاحب ثروت لوگوں کے معاشرتی درجے کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ ”جب بولی جلائے میں تین دن باقی رہ جاتے ہیں تو زرد رنگ چھوڑ کر لالے کا کچھڑا، عام طور پر بلا کسی تفریق کے، اچھالتے ہیں چاہے اس کی زد میں ہندو ہو یا مسلمان، رذیل ہو یا شریف، بشرطیکہ وہ صاحب ثروت نہ ہو۔ ۲۱۴۰ یہ سارا معاشرہ پیشوں کے اعتبار سے مختلف طبقوں میں تقسیم ہو گیا تھا اور اعمال کے بجائے ریشے سے فرد کا معاشرتی درجہ متعین ہوتا تھا۔

مسلمان اس دور میں معیار شرافت و تہذیب کے نمائندہ تھے۔ ”ہندوؤں میں جو شخص کھانے پینے میں، تحصیل معاش اور حسن بیان میں مسلمانوں سے زیادہ قریب ہوتا وہ زیادہ شریف سمجھا جاتا۔ اس دور میں معیار شرافت وہ تھا جس کے مسلمان پابند تھے۔ اس لحاظ سے اتایا اور کشمیری برہمنوں کے سوائے کھتری اور کایہ لوگوں کی شرافت وہی اور راجپوت فرقے کی شرافت سے اعلیٰ و ارفع تھی کیونکہ راجپوت لوگ فارسی سے متعارف نہیں تھے۔ ۲۲۴۰ مسلمانوں میں معیار شرافت یہ تھا کہ وہ نوکر پیشہ ہو، دربار سرکار میں پہنچ رکھتا ہو یا کسی امیر کا مصاحب ہو۔ ”میشہ کی عبادت اور مرزا کی مرزائی چاہے ہندی

ہو یا غیر ہندی لیکن ضروری بات یہ تھی کہ وہ بادشاہ کے دربار میں یا اسرا کی سرکار میں پہنچ رکھنا ہو ، سپاہیوں میں لوگر ہو یا امیروں کا مصاحب ہو اور کسی دوکان پر نہ کبھی خود بیٹھا ہو اور نہ اس کے بزرگ بیٹھے ہوں ۔ ۲۳۰؎ یہ اس دور کے معیار شرافت تھے اس لیے اس دور کے شاعر ، ادیب اور اہل علم کسی نہ کسی دربار سے وابستہ ہوتے تھے ۔ میر اور سودا ساری عمر کسی امیر ، نواب یا راجہ کے دربار سے وابستہ رہے ۔

اس معاشرے میں توہات اور رسم پرستی نے اصل مذہب کی جگہ لے لی تھی ۔ رسم و توہم پرستی کا یہ عالم تھا کہ ”اگر کوئی رسم رہ جائے تو خصوصاً عورتیں کسی بھی بعد میں پیدا ہونے والی تکلیف کو اس رسم کے توڑنے کے سبب سے سمجھتی ہیں ۔ عورتوں کے نزدیک جو کچھ ہونا ہے اس کی وجہ رسومات کا ترک کرنا ہونا ہے ۔ ۲۳۱؎“ شاہ مدار کی بدھ بر سال کالے نشان کے ساتھ طول عمر اور سلامتی کے لیے بچوں کے گلے میں ڈالتے ہیں اور شیخ مندو کی نیاز کا ہکرا ذبح کرتے ہیں ۔ یعنی یہ علم دین کا علم رواج ہے کیوں کہ اگر ان شہروں میں علم دین رائج ہوتا تو یہ سب رسمیں کیوں رواج پاتیں ۔ ۲۳۲؎ ان رسوم و توہات میں ہندو مسلمان سب شریک تھے ۔ اکثر ہندو ”حضرت شیخ عبدالقادر جیلانی کے نام کی بنیادی اپنے بچوں کے گلے میں ڈالتے ہیں اور نیاز کا کھانا بکواتے ہیں اور اپنے بہن کے نام کا تعزیه مسلمانوں کے گھروں سے اٹھواتے ہیں ۔ کچھ لوگ صوفیوں کے عقائد کی پیروی کر کے اپنے بھائیوں سے ”چھپ کر مسلمانوں کو عرس کے لیے روہم دیتے ہیں اور کسی چشمہ ، قادریہ یا سہروردیہ بزرگ کا عرس کراتے ہیں ۔ ان میں سے کچھ لوگ اپنی عورتوں کو پردے میں بٹھاتے ہیں اور مسلمانوں کی ثقافت میں الہامی چوہالہ کی سواری میں اپنے رشتہ داروں کے ہاں بھیجتے ہیں ۔ شاہ مدار کی نذر کے لیے اپنے بچوں کے سر پر چوڑی رکھتے ہیں ۔ جب یہ اس عمر کو پہنچ جاتا ہے جس کی نیت انہوں نے چوڑی رکھوائے وقت کی تھی تو اسے شاہ مدار کے مزار پر لے جاتے ہیں جو مکن پور میں واقع ہے اور وہاں جا کر اس کے بالوں کو مٹھواتے ہیں اور دیگروں میں نذر کا کھانا بکوا کر مساکین و غربا کو کھلاتے ہیں ۔ شاہ مدار کی پرستش زیادہ تر ہروہ کے ہندوؤں میں اور خاص طور سے کائناتوں کے فرقے میں ہوتی ہے ۔ پنجاب کے ہندو سرور سلطان سے عقیدت رکھتے ہیں ۔ شاہ مدار کی طرح سرور سلطان بھی وڈیل مسلمانوں اور شریف ہندوؤں کے حاجت روا سمجھے جاتے ہیں ۔ ۲۳۳؎ اصل مذہب سے ہٹنے کی ایک عام سی مثال یہ ہے کہ ”بہو لڑکی کو دوسری شادی سے محروم

رکھتے ہیں چاہے وہ سولہ سال یا اس سے بھی کم عمری میں بیوہ ہوگئی ہو ۔
 ایسا کرنے والے کو نہایت ذلیل ، کمینہ اور کم رتبہ سمجھتے ہیں ۔ اگر لڑکی
 بذاتِ خود ہزار مردوں سے تعلق پیدا کرے تو اس سے نہیں جھجھکتے مگر اپنی
 عروسی اور دلی رغبت سے اس کا نکاح ایک دوسرے مرد سے نہیں کرتے ۔^{۲۸۱}
 رسم برسی کا یہ عالم تھا کہ ساری زندگی چھوٹی بڑی رسموں سے عبارت تھی
 اور ان رسموں پر سب دروغ و وہبہ خرچ کیا جاتا تھا ۔ مرزا قنبل نے لکھا ہے کہ
 شادی بیاہ کے موقع ہر لڑکی اور لڑکے کو زود کپڑے پہنانا ، کلائی میں ریشمی
 پٹلاوا باندھنا ، عقد سے فارغ ہونے تک دولہا کے ہاتھ میں اوپے کا ہتھیار پکڑے
 رہنا ، ان کے علاوہ ساجی ، مائیوں پٹھانا ، مہندی لے جانا ، سہرا باندھنا ،
 واسنہ روکنا ، نیک مالکنا ، سلامی لینا ، رقص و سرود ، روشن چوکی ، بابا فرید
 کا پڑاؤ ، جمیز ، پنجری اور چوتھیں کی رسمیں عام ہیں ۔^{۲۸۲} شادی بیاہ پر کئی
 کئی دن تک ساری برادری اور دوست احباب کو کھانا کھلانا ایک عام بات
 تھی ۔ بہت آتا تو سب لوگ عام طور پر بہت کی نہایت لیز صاحبِ مزار کی
 مدح میں اشعار گاتے ۔ ہندوؤں اور مسلمانوں کی ٹولیاں تماشے کے لیے ان کے ساتھ
 نکلتیں ۔ بری ہیکر لولی بھڑکیلے لباس پہن کر ٹبروں پر جا کر رقص کرتے ۔
 ہر شہر کے بزرگوں کے مزاروں پر جا کر مطربوں اور ٹولیوں کے رقص و سرود
 کرنے کا مقصد تمام سال کے بابرکت گزر جانے کا شکریہ ادا کرنا ہوتا ۔ پنجاب
 کے شہروں میں عورت اور مرد ، کیا ہندو اور گھیا بازاری اور نوکر بیشہ
 مسلمان ، سب کے سب پہلے لباس پہن کر کلاغلہ کے ہزاروں پہلے پتنگ زرد ٹوری
 سے ہوا میں اڑاتے ۔ پنجاب کے شہروں میں سے کوئی بھی شہر ایسا نہیں ہے
 جہاں یہ تماشا نہ ہوتا ہو ۔^{۲۹۰} عورتیں یا تو رسم و رواج ، نذر نیاز میں مصروف
 رہتیں یا تعویذ گنٹلوں کے لیے بیروں کی خدمت میں حاضر ہوتیں تاکہ ان کی
 مرادیں بر آسکیں ۔ لذتِ غذائی کھانا ، شوخ اور بھڑکیلے لباس پہننا اور
 دن رات کی آرائشی میں مشغول رہنا اس دور کی عورتوں کی عام روش تھی ۔

پیر برسی اس معاشرے کا عام ہندیدہ رویہ تھا جس میں امیر و غریب ،
 شاہ و گدا سب شامل تھے ۔ ہر شاہ و زکیلا کے بارے میں آیا ہے کہ "جب جوانی
 کی آگ کی حدت سرد پڑی تو وہ شکستہ خاطر ہو گیا ۔ اواخر عمر میں قرائی صحبت
 پسند کرتا تھا اور ان کے ساتھ بیٹھتا تھا ۔^{۳۰۰} عالمگیر ثانی حضرت نظام الدین
 اولیا کے مزار پر اکثر حاضر ہوتا ۔ غازی الدین عبادالملک نے عالمگیر ثانی کو
 کسی فقیر بالگراست سے ملاقات کے چاہنے ہی فیروز شاہ کے کولہے میں قتل کرا

دیا لیا۔ بزرگوارِ دین و صوفیائے کرام میں اچھے لوگ بھی تھے لیکن عام طور پر معاشرہ جنوئے، مکار اور نام کے پھروں سے بھرا ہوا تھا جہاں ہر قسم کے کج گھلتے۔ اس قسم کے واقعات عام تھے کہ مشائخ شہر یا ان کے خلیفہ طالب و مطلوب کا ہاتھ پکڑ لیتے اور دونوں کو اپنا مرید بنا لیتے۔ پھر ان دینی بیانی اور دینی بن گواہی جہاں عرس کے عرس کے دن اپنے گھر بلا کر حضرت مقرب درگاہِ الہی کے حجرۂ عبادت گاہ شاہی عیش محل کا باعث بنا دیتے۔ شاہجہاں آباد میں تو بزرگوں کے عرس کے موقع پر سینکڑوں کی مشکلیں آسانی ہو جاتیں۔ ۳۱ حضرت سلطان المشائخ کے مزار پر پر چہارشنبہ کو چھوڑ خواص و عوام احرام زیارت بالذمے جاتے اور وہاں ”مطربوں کے نقبات کی کثرت کالوں کو گراں گزرتی ہے اور ہر گوشہ و کنار میں قتال و رقاص خوش ادائیوں میں مشغول رہتے ہیں۔“ ۳۲ اور ”مسلمان ہندو آداب زیارت پیا لانے میں یکساں ہیں۔“ ۳۳ حضرت شاہ ترکمان بیابانی کے مزار پر چہارنحوں اور قدیلوں کی کثرت سے صحن فلک منور ہو جاتا ہے اور لاتعداد ہندوؤں کی خوشبودار ہوا کی موجیں ان کی درگاہ کو سرابہ سکون بنا دیتی ہیں۔ ۳۴ حضرت شاہ حسن رسول نما کے مزار پر ”طرح طرح کی تزیین و آرائش کی جاتی ہے۔ عرس کی صبح گواہ دہلی کے تمام قتال شام تک بچا کرتے ہوئے زیارت کرتے والوں کو بہت عطا کرتے ہیں۔“ ۳۵ چاند شاہ اول خلد منزل کے عرس کے موقع پر ”عشرت ہند لوگ ہر طرف اپنے محبوبوں کے ساتھ ہالی میں ہاتھ ڈالنے اور عرائش ہر کوچہ و بازار میں نفسانی شہوت کی قوت میں رقصاں (نظر آتے ہیں)۔ شرابی بے خوف، عصب سیاہ مسی کی تلاشی میں اور شہوت طلب، بغیر جھجک کے، شاہد پرستی میں مصروف رہتے ہیں۔ زاپدوں کی توبہ توڑنے والے قوعمر لڑکوں کا ہجوم (ہوتا ہے)۔ آہو ہیران عشق بے مثال سے زہد و تقویٰ کی بنیادیں برہم کرتے ہیں۔۔۔ کوچہ و بازار لواب اور رؤساء سے بھرے ہوتے ہیں اور چاروں طرف امیروں غیروں کا شور ہوتا ہے۔ مطربوں اور قوالوں کی تعداد مکھیوں سے اور محتاجوں غیروں کی تعداد چھروں سے زیادہ ہوتی ہے۔ مختصر یہ کہ اس شہر کے وضع و شریف نفسانی خواہشات کے وسوسوں کو قریب دیتے ہیں اور جسمانی لذت سے فائز ہوتے ہیں۔“ ۳۶ حضرت شاہ ترکمان کے عرس کے موقع پر ساتویں رات کو ”سب ناچنے والے ایک عزیز کی لہر پر، جو احدی ہورہے ہیں دفن ہے، حاضر ہوتے ہیں اور اس کی ہر کو شراب قاب سے غسل دیتے ہیں۔“ ۳۷ ناچی کا شعر اس دور کے اسی رویے کا اظہار کرتا ہے :

صبح حسرتوں دہخار کی خاطر کلاہی خوب ہے شمع مزار کی خاطر

اسرد ہرستی اس دور کے مزاج میں شامل ہے جس کا اظہار اس دور کی شاعری میں پورے طور پر آرو ، ناجی ، پکڑنگ اور دوسرے شاعروں کے ہاں ہو رہا ہے ۔ اعظم خاں کے ذکر میں آیا ہے کہ ”اس کی طبیعت اسرد پسند ہے اور اس کا مزاج حسینوں کی محبت میں گرفتار ہے ۔ اس کی جاگیروں کی آمدنی اسی فرقے پر خرچ ہوتی ہے ۔۔۔ جہاں کہیں سے کسی خوبصورت لڑکے کی خبر ملتی ہے اسے اپنی دوستی کے جال میں پھانسی لینا ہے ۔“ ۳۸۱ مرزا منتو کے بارے میں لکھا ہے کہ ”اس فن (اسرد ہرستی) میں بنگالہ“ روزگار ہے ۔ اکثر امیر زادے اس علم کے ضروری احکام اس سے لیتے ہیں اور اس کی شاگردی پر فخر کرتے ہیں ۔“ ۳۹۱ وزیر الممالک بھی اسی شوق میں مبتلا تھا اور ہر روز ایک ”پکڑ قازہ“ (ایسے) جادو سے تسطیر کرتا ۔“ ۳۹۲ رئیس المغنین و ایس التوادین نے یکت بادشاہ کا منظور نظر تھا : ۳۹۳

جسا بجا سبز ، تماشا ، باغ اور معشوق و سے

خضر نے بھی عمر بھر دیکھا نہیں دل ما شہر (ناجی)

عام طور پر مسلمانوں کے گھروں پر روزانہ لولیوں کا رقص ہوتا اور رات کو اس میں بیروہوں اور نقالوں کا اہانہ ہو جاتا ۔ ۳۹۲ شراب کا استعمال عام تھا ۔ بعض امیر زادے اور شرفا عورتوں کے ساتھ بیٹھ کر شراب پیتے ۔ گھروں میں لوتلیوں کی اولادیں عام تھیں ۔ ۳۹۳ طوائف اس دور میں اتنی اہم ہو گئی تھیں کہ شرفا و امرا ان سے مشقے کے لیے بے چین رہتے ۔ وزیر الممالک اعتاد الدولہ نے ایک مرتبہ مرصع جام و صراحی پہنائے قیل سوار کو (جو اُس زمانے کی مشہور طوائفیں تھیں) پہچاں تو وہ ۔ تر ہزار رومہ لبت کی نہیں ۔ ۳۹۴ اور بیگم ایک مشہور طوائف تھی جو باجاسہ نہیں پہنتی تھی اور ”قلم نقاش کی رنگ آمیزی سے بدنِ اسفل کو اس طرح رنگین پانچاھے کی صورت دیتی کہ رومی کشخواب کے نہاں کی بھول بیوں اور اس کے بتائے ہوئے نقش و نگار میں کوئی فرق محسوس نہ ہوتا اور امرا کی محفلوں میں وہ اسی طرح جاتی ۔“ ۳۹۵

اس تفصیل سے اٹھارویں صدی کے مزاج ، اس کے طرز معاشرت ، اس کے اخلاق اور اس کے کردار کا اندازہ کیا جا سکتا ہے ۔ بہادری ، شجاعت اور عسکریت کے عناصر خائب ہو چکے ہیں ۔ عدم تحفظ کے احساس نے معاشرے کو بے عمل و مغلوب کر دیا ہے ۔ اسی لیے یہ معاشرہ وہ راستہ اختیار کرتا ہے جس پر چل کر اس ’بر آشوب زمانے‘ کو وقتی طور پر بھلا سکے ۔ اس خود فراموشی کے لیے وہ اب تک طرف شراب پر نگیہ کرتا ہے ، میلے ٹھیلوں ، عرس ، چراغاں ،

گائے پالنے اور عیش کوشی میں بناء ڈھونڈنا ہے اور دوسری طرف تلاش سکون میں تصوف اور پیری مریدی کا سہارا لیتا ہے۔ بادشاہ سے لے کر عوام تک سب جی گر رہے ہیں۔ اس معاشرے نے بزم آزادی، صیبا برہتی اور عیش کوشی کو تصوف سے ملا کر اپنے بھی اپنے لیے مفید مطلب بنا لیا ہے۔ یہ معاشرہ کثرت کا شکار ہے۔ اس کی شططیت اور ہذیبی وحدت دو لکڑے ہو گئی ہے۔ عورت اور مرد دونوں اسے محبوب ہیں۔ عشق مجازی اور عشق حقیقی ساتھ ساتھ چل رہے ہیں۔ صوفی بزرگ شاہ نرکان کے مزار کو شراب قاب سے غسل دیا جا رہا ہے۔ ایک طرف مجازی و حقیقی معنی کو ملا کر صفت اہام کو اس نے اپنا محبوب تخلیقی رجحان بنا لیا ہے اور دوسری طرف ضلع چنگت سے محفلین و عرفان زار بن رہے ہیں۔ ان تمام مشاغل میں وہ روح موجود نہیں ہے جس سے معاشرہ آگے بڑھتا ہے۔ اس کے سامنے نہ کوئی جہت ہے اور نہ عظیم اجتماعی مقاصد۔ قوم و ملک کی فلاح و ترقی کا تصور فرد کے ذہن سے معدوم ہو چکا ہے۔ اسی لیے اس صدی میں ہمیں سورما اور بہادر نظر نہیں آتے بلکہ ان کی جگہ سازشی، سفلے، بانکھے، رنڈی بھڑوے اور خواجہ سرا ملتے ہیں جنہوں نے سرکار دربار پر اپنا قبضہ جما رکھا ہے۔ معاشی حالات ابتر ہیں، خزانہ خالی ہے، تجارت بحران کا شکار ہے، دستکار اور کاریگر بریشتاں حال ہیں۔ کسان کے لیے نیٹ بانٹا اور محصول ادا کرنا ناممکن ہو گیا ہے۔ ملک کی دولت شعر مفید اور غیر پیداواری کاموں پر صرف ہو رہی ہے۔ ذرائع پیداوار اس طور پر ناکارہ ہو گئے ہیں کہ نئے ذرائع پیداوار کی تلاش وقت کی ضرورت بن گئی ہے۔

اس صورت حال کے ساتھ اٹھارویں صدی کی ایک اور قابل ذکر بات یہ ہے کہ مرکزیت کے ختم ہونے کے ساتھ ہی برعظیم کے طول و عرض میں چھوٹے بڑے ہذیبی جزیرے وجود میں آ چکے ہیں اور یہ نئے ہذیبی جزیرے اپنے درباروں کو مغلیہ دربار کے انداز پر سجاتے ہیں۔ ان درباروں میں نئی بات یہ ہے کہ فارسی زبان اور ایرانی تہذیب ناوہی حیثیت اختیار کر لینی ہے اور اس کی جگہ اردو زبان اور ہندوستانی تہذیب لے لینی ہے۔ اس نئی ہٹی ہوئی تہذیب کا رخ عوام کی طرف ہے۔ علم و ادب، جو اب تک فارسی زبان کے تعلق سے خواص کی جاگیر تھا، نئی زبان کے ابھرنے اور اہمیت اختیار کرنے کے ساتھ ہی عوام بھی اس میں شریک ہو چکے ہیں اور فارسی زبان، اس کا ادب اور اس کے اسالیب و اسٹائل اس نئی ادبی زبان میں جذب ہوئے لگتے ہیں۔ شاہی ہند میں اٹھارویں صدی سے چلے اردو زبان میں لکھنا کوئی قابل ذکر بات نہیں تھی

لیکن اس صدی کے ختم ہونے سے پہلے ہی اردو زبان نہ صرف فارسی کی جگہ لے لیتی ہے بلکہ ادبی زبان بن کر برعظیم کے ایک کونے سے دوسرے کونے تک پھیل جاتی ہے۔ اردو زبان کی فتح دراصل برعظیم کے عوام کی فتح تھی جس میں ہر مذہب و عقیدہ کے لوگ شریک تھے۔ جب انگریزوں کا اقتدار قائم ہوا تو اردو کو نہ صرف ہندو مسلمان ایک ساتھ استعمال کر رہے تھے بلکہ معاشرے کی چڑوں تک پہنچنے کے لیے خود انگریز بھی اس زبان کو سیکھ کر وسیلہٴ ابلاغ بنا رہے تھے۔

اس صدی میں یہ عمل کیسے ہوا؟ وہ کون سے عوامل تھے جن کے باعث اردو نے فارسی کی جگہ لے لی؟ کیا یہ عمل تبدیلی تارزی و تہذیبی تقاضوں کے مطابق تھا؟ اگلے باب میں ہم انہی محرکات، میلانات، کشمکش اور اس دور کے تخلیقی سرچشموں کا مطالعہ کریں گے۔

حواشی

- ۱۔ ”خاتم السلاطین یا پرہ است چہ بعد او سلطنت غیر از قام چیز دیگر ندارد“ میر المتاخرین (جلد سوم) مصنفہ غلام حسین خان طباطبائی، ص ۸۷، مطبوعہ نولکشور لکھنؤ ۱۸۶۶ع۔
- ۲۔ میر المتاخرین : غلام حسین خان طباطبائی (جلد دوم)، ص ۸۷، مطبوعہ نولکشور لکھنؤ ۱۸۶۶ع۔
- ۳۔ تاریخ جہان کشائے نادری : نجد مہدی استر آبادی، ص ۲۴۱، مطبع حیدری بمبئی ۱۳۹۳ھ۔
- ۴۔ دی ہسٹری آف نادر شاہ : جیمس فریزر، ص ۱۸۵، مطبوعہ لندن۔
- ۵۔ بدائع وقائع : اللہ رام غلص، ص ۸۱، مطبوعہ اورینٹل کالج میگزین لاہور، شمارہ ۱۰۲، اگست ۱۹۵۰ع۔
- ۶۔ دی کیمبرج ہسٹری آف انڈیا (جلد چہارم) (مفیدہ دور)، ص ۳۶۳، مطبوعہ کیمبرج یونیورسٹی پریس ۱۹۳۷ع۔
- ۷۔ ایضاً، ص ۳۷۳۔
- ۸۔ برعظیم ہاک و ہند کی ملت اسلامیہ : ڈاکٹر اشتیاق حسین قریشی، ص ۲۲۲، مطبوعہ کراچی یونیورسٹی کراچی ۱۹۶۷ع۔
- ۹۔ برعظیم ہاک و ہند کی ملت اسلامیہ : ص ۲۳۹۔

۱۰۔ پٹری اوٹ دی فریڈم موومنٹ (جلد اول) ، ص ۷۳ ، پاکستان پبلیکیشن سوسائٹی کراچی ۱۹۵۷ع -

۱۱۔ اے لٹری پٹری اوٹ بریٹیا (جلد اول) - ایڈروڈ جی براؤن ، ص ۲۵۲ گیمبرج یونیورسٹی پریس ۱۹۶۳ع -

۱۲۔ پٹری اوٹ فریڈم موومنٹ ان انڈیا (جلد اول) : ڈاکٹر تارا چند ، ص ۵۲ ، پبلیکیشن ڈویژن گورنمنٹ اوٹ انڈیا ، دہلی ۱۹۶۱ع -

۱۳۔ این ایڈوانسڈ پٹری اوٹ انڈیا : مرتبہ آر سی مجددار وغیرہ ، ص ۹۷۵ ، مطبوعہ میکملن اینڈ کمپنی لمیٹڈ ، نیو یارک ۱۹۵۸ع -

The Lessons of History : Will and Ariel Durrant p. 93, Simon and Schuster, New York (Seventh Printing) 1968.

۱۵۔ ہفت نمائشا : مرزا محمد حسن قتیل ، ترجمہ ڈاکٹر محمد عمر ، ص ۱۳۷ ، مکتبہ برہان اردو بازار دہلی ۱۹۶۸ع -

۱۶۔ ہفت نمائشا : ص ۱۶۰ - ۱۷۔ ایضاً ، ص ۱۶۱ -

۱۸۔ ایضاً ، ص ۱۵۸ - ۱۹۔ ایضاً ، ص ۱۵۹ -

۲۰۔ ایضاً ، ص ۱۶۲ - ۲۱۔ ایضاً ، ص ۹۲ -

۲۲۔ ایضاً ، ص ۹۷ - ۲۳۔ ایضاً ، ص ۱۲۶ -

۲۴۔ ایضاً ، ص ۱۳۱ ، ۱۳۲ - ۲۵۔ ایضاً ، ص ۱۷۶ -

۲۶۔ ایضاً ، ص ۹۸ ، ۱۰۱ - ۲۷۔ ایضاً ، ص ۱۳۸ -

۲۸۔ ایضاً ، ص ۱۳۲ تا ۱۵۲ - ۲۹۔ ایضاً ، ص ۸۸ ، ۸۹ -

۳۰۔ سیر المتاخرین (جلد سوم) ، ص ۸۷ - ۳۱۔ ہفت نمائشا ، ص ۱۶۵ -

۳۲۔ مرقع دہلی : نواب ذوالقدر درگاہ قلی خان سالار جنگ ، ص ۶ ، مطبع و سند الشاعت ندارد -

۳۳۔ ایضاً ، ص ۷ - ۳۴۔ ایضاً ، ص ۸ -

۳۵۔ ایضاً ، ص ۹ - ۳۶۔ ایضاً ، ص ۱۲ -

۳۷۔ ایضاً ، ص ۳۲ - ۳۸۔ ایضاً ، ص ۲۷ -

۳۹۔ ایضاً ، ص ۲۷ - ۴۰۔ ایضاً ، ص ۳۳ -

۴۱۔ ایضاً ، ص ۶۵ - ۶۵ - ۴۲۔ ہفت نمائشا : ص ۹۲ -

۴۳۔ ایضاً ، ص ۱۶۲ - ۴۴۔ مرقع دہلی : مقدمہ ص ۲۶ -

۴۵۔ مرقع دہلی : ص ۷۵ -

اصل اقتباسات (فارسی)

- من ۳ و ۴ "گم دولشکر خد شاه پیر آصف چاه احدی مصدر اسرے نمی تواند شد و مبلغ دو کروڑ روپیہ چہ مایہ" اعتبار داشتہ باشد کہ از دولت هندوستان باین قدر قناعت توان نمود - دو کروڑ روپیہ تنها غلام تعدد می نماید کہ از خالہ خود بدهد و زر پائے بی شمار از شانہ" پادشاہ و امرا و سپاہیان و تیار عائد سرکار می تواند شد بشرطیکہ تا پشاورچہان آباد کہ می چہل کروہ زیادہ مسافت ندارد و نفقے بعمل آید - لادر شاہ باستماع این خبر متبشر گشتہ -"
- من ۵ "از بوقلمون پائے تقدیر این گونه اش چشم زخمی رہد کہ اکنون عمر طویل می باید کہ این دارال عشق یک بارہ بحالت اصلی آید -"
- من ۱۲ "چون آتش حمت جوانی فرو نشسته شکستہ خاطر پادشاهی گرفته بود - در اواخر عمر بہ صحبت لقراء خوش بود با اینها می نشست -"
- من ۱۳ "از کثرت فتنات مطربان سامعہ گران ہم می رسالد و در ہر گوشہ و کنار نقال و رقاص داد خوش ادا لیا می دهند -"
- من ۱۴ "مسلمین و ہنود در تقدیم شرائط زیارت یکسانند -"
- من ۱۵ "از کثرت چراغان و تبادل محن فلک لورانی می شود و از وفور کلہا موج لکھت گل در روان آرام گاہی جمعیت آباد است -"
- من ۱۶ "وضع تزئین و آرائش بکار می رود - صبح عرس صبح قبالان دہلی تا شام بمجرا برداختہ احتفاظاتی بزازان می رسالد -"
- من ۱۷ "معاشران یا محبوبان خود در ہر گوشہ و کنار دست در بفل و عیاشان در ہر کوچہ و بازار بھول مشہیات نفسانی در رقص حمل ، بی غواران بی الدیشہ" محتسب در تلاش سید مستی و شہوت طلبان بی واہمہ" مزاحمت سرگرم شاید ہرستی - ہجوم اسارد نوحطمان توبہ شکن زیاد و آہو ہمران ہمشی بی مثال ہرہم زن بنیاد صلاح . . . گوچہ و بازار از لواب و خوانین لیریز و گوشہ و کنار از امیر و ظہیر شور انگیز ، مطرب و نوال از مکی زیادہ تر و محتاج و سائل از پشہ الزون تر - قصہ مختصر باین ترتیب

وضیح و شریف این دیار ہوا جس نفسانی ترتیب می دهند و مستطبات
جسمانی ناپذیر می شوند۔"

۱۲ من "اربابِ رقص چہشت مجموعی پر غیر عزیزی گم در امدی پورہ
مدلون ست حاضر گشتہ قبرش را ہشراب ناب می شویند۔"

۱۳ من "طبعش ابارد ہستد است و مزاجش بحبت مادہ روہانہ در ہر جا
از مردے رنگینی خبر می باید در کنند ولایت خود می اندازد۔"

۱۴ من "درین فن سحرکاریا بگانہ ، اکثرے از اسرا زادہ ہا احکام ضروری
این علم ازو یاد می گیرند و از شاگردیش خبر می کنند۔"

۱۵ من "بدن اسفل را برنگ آہن ہائے خامہ نقاش باطلوب قطعہ پانچامہ
رنگین می کنند و بے شائبہ تفاوت گل و برگ کہ در تہان کہ مطاب

ہند روسی می باشد بقلم می کشند و در محافل اسرا مبروند۔"

• • •

اردو شاعری : رواج ، کشمکش ، اثرات ،

محركات و ميلانات

اس پس منظر میں ، جس کا مطالعہ ہم نے پچھلے باب میں کیا ہے ، یہ بات فرا دیر گو حیرت میں ڈال دیتی ہے کہ عین اس دور انتشار میں ، جب عظیم مغلیہ سلطنت کے در و دیوار گر رہے ہیں اور معاشرہ زوال کی انتہائی پستیوں کو چھو رہا ہے ، اردو ادب اور اس کی روایت کیسے ظہور میں آ گئی ؟ اردو شہال کے لیے گولی اپنی زبان نہیں تھی ۔ یہ پیریں کی زبان تھی اور صدیوں سے برعظیم میں ایک عام و مشترک زبان کی حیثیت سے رائج تھی ۔ خود دکن میں پندرھویں صدی عیسوی کے اوائل سے اس میں باقاعدہ ادب کی روایت کا آغاز ہو چکا تھا اور تین سو سال کے عرصے میں وہاں اردو زبان و ادب کی کم و بیش وہی اہمیت ہو گئی تھی جو شہال میں فارسی زبان و ادب کی تھی ۔ فارسی مغلیہ سلطنت کی دفتری و سرکاری زبان اور شائستگی ، تہذیب اور تعلیم یافتہ ہونے کی علامت تھی ۔ دربار سرکار تک رسائی کے لیے فارسی دان ویسے ہی ضروری تھی جیسے انگریزی عہد میں انگریزی دان ضروری تھی ۔ فارسی زبان سے معاشرے کا معاشی مسئلہ وابستہ تھا ، اس لیے یہ اُس وقت تک رائج رہی جب تک مغلیہ سلطنت اپنی مرکزیت کے ساتھ قائم رہی ۔ جیسے ہی اٹھارویں صدی عیسوی میں صلیب زوال شروع ہوا فارسی کا اثر بھی کم ہونے لگا اور اس کی جگہ ملک گیر زبان کی حیثیت سے اردو لینے لگی ۔ زبانیں بھی ، تہذیبوں کی طرح ، آرام سے رفتہ رفتہ پس پردہ جاتی ہیں ، اسی لیے فارسی کے پورے طور پر منظر سے ہٹنے اور اردو کے پورے طور پر سامنے آنے میں لیا عرصہ لگا ۔ ایک مدت تک یہ دونوں دھارے ساتھ ساتھ جہنے رہے ۔ فارسی گو رشتہ اور رشتہ گو فارسی میں شمر گہنتے رہے لیکن اس صدی کے خاتمے تک فارسی زبان کا دھارا سرچشمہ اقتدار سے کٹ کر قریب قریب خشک ہو گیا اور اردو کا دریا پاٹ دار ہو کر بہنے لگا ۔

اکبر ، جہانگیر ، شاہجہان اور اورنگ زیب اُردو زبان سے واقف تھے اور حسب ضرورت اسے بولتے تھے لیکن جہاندار شاہ کی تحت نشینی کے بعد عوام کا اثر و رسوخ قلعہ معلیٰ میں اتنا بڑھا کہ لال کنور ملکہ بن گئی ۔ انوپ بائی نے عزیز الدین عالمگیر ثانی کو اور ادھم بائی نے جد شاہ کے محل کی زینت بن کر احمد شاہ بادشاہ کو جنم دیا ۔ اسی زمانے میں اُردو سرکار دربار کی غیر سرکاری زبان بن کر قلعہ معلیٰ میں بالاعادہ رائج ہو گئی ۔ جلد ہی اس کا نکسالی روزمرہ و محاورہ عوام و خواص کے لیے مستند بن گیا اور قلعہ معلیٰ کی اُردو ”اُردوئے معلیٰ“ کہلانے لگی ۔ خود جد شاہ نے اُردو میں طبع آزمائی کی ہے ۔ ۲۔ آبرو ، لاجی ، یک رنگ وغیرہ اسی دور کے شاعر ہیں ۔ احمد شاہ کے دودھ شریک بھائی اشرف علی خان فداں کا دیوان بھی شائع ہو چکا ہے ۔ عالمگیر ثانی خود اُردو کا شاعر تھا ۔ اس کے اشعار بیاضوں میں ملتے ہیں ۔ ۳۔ عالمگیر ثانی کا بیٹا ، شاہ عالم ثانی نہ صرف اُردو ، پنجابی ، ہندی اور فارسی کا شاعر تھا بلکہ اس نے ’عجائب القصص‘ کے نام سے ایک طویل داستان بھی لکھی جو اُردو لٹر کے ارتقا میں تاریخی اہمیت کی حامل ہے ۔ قلعہ معلیٰ میں اُردوئے معلیٰ کی یہ روایت بالاعادہ طور پر جد شاہ سے چادر شاہ نظر تک جاری رہتی ہے اور اُردو ادب کی روایت کو ’ہروفار اور باربہ‘ بناتی ہے ۔ اُردو زبان کی سرپرستی اور تخلیقی استعمال نے عوام و خواص کے درمیان اس وسیع خلیج کو بھی پاٹ دیا جو اب تک دونوں کے درمیان حائل تھی ۔ اسی کے ساتھ عوام کی تخلیقی صلاحیتوں کا سوتا اس طور پر ’بھولا‘ کہ گلی کوچوں میں شعر و شاعری کا چرچا ہونے لگا ۔ خواص اور اہل علم و ادب اب بھی فارسی ہی میں دائر سخن دے رہے تھے اور اُردو میں محض نقشنِ طبع کے طور پر کبھی کبھار دو چار شعر کہہ لیتے تھے ۔ لیکن ان بدلے ہوئے حالات میں ایک واقعہ ایسا پیش آیا جس نے نئی نسل کی توجہ فارسی سے ہٹا کر اُردو زبان کی طرف مگردی ۔ یہ واقعہ ”معارضہ آرزو و حزیں“ تھا ، جو بیش تو اس صدی میں آیا لیکن اس کی تاریخیت برائی تھی ۔

بر عظیم کے لوگوں نے ، جن میں مسلمان اور ہندو دونوں شامل تھے ، فارسی زبان سیکھنے اور اس میں پوری مہارت و قدرت حاصل کرنے کے لیے بڑی محنت کی تھی ۔ انہوں نے ہر ہر لفظ ، محاورہ و روزمرہ کو نہایت توجہ سے سیکھا تھا اور مفہوم و معانی کی باریکیوں سے اہل زبان ہی کی طرح واقف ہو گئے تھے ۔ لغت نویسی کا جو کام بیان ہوا وہ ایران میں بھی نہ ہو سکا ۔ صرف و نحو پر جہاں اعلیٰ درجے کی تصانیف فارسی زبان میں لکھی گئیں ۔ ابھر خسرو ، نبھی و

ابوالفضل جیسے شاعر و الشا بردار بر عظیم سے اُٹھے لیکن ایرانی ہمیشہ ان کی فارسی پر اعتراض کرتے اور غیر اہل زبان کی تخلیق و علمی کاوشوں کو سسترد کرتے رہے۔ مفلوہ کے زمانے میں ایرانی اہل علم کی بڑی تعداد کے چہاں آنے کی وجہ سے اس رویے میں اور شدت پیدا ہو گئی۔ اکبری دور میں عراقی اور تہمی کا تنازعہ مشہور ہے۔ شاہجہان کے دور میں منیر لاہوری نے ”کارنامہ“ منیر“ میں ایرانیوں کے اسی قسم کے اعتراضات کا ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ ”اگر ایرانی فارسی میں سینکڑوں غلطیاں کرتے تو اس پر کوئی اعتراض نہیں کرتے اور اگر کوئی ہندی نژاد، تیغ بندی کی طرح، اپنے جوہر ذاتی آشکار کرتا ہے تو اس کی تعریف نہیں کرتے۔ اُس زمانے میں اس شاعر کو کامیابی حاصل نہیں ہوتی اور اس کی فصاحت تسلیم نہیں کی جاتی جس کی بددائی ملک بالہا (ایران) میں نہیں ہوتی۔“ ۳۳۰ ”ملہ“ شیدا ایرانیوں کے اس رویے سے اس قدر ناخوش تھا کہ ان کا مذاقی اڑاتا اور ان کی زبان ذاتی پر اعتراض کرتا۔ ۵۔ خوشگو نے اپنے تذکرے میں شیدا کی ایک کتاب کا دیباچہ نقل کیا ہے جس سے ایرانیوں کے اس متکبرانہ رویے کا اندازہ ہوتا ہے :

”ہندوستانی ہونے کی بنا پر ایرانی میری قدر نہیں کرتے۔ بات یہ ہے کہ صرف ایرانی یا ہندوستانی ہونے پر لغز گرنا باعث سند نہیں ہے۔ انسان کی قدر و منزلت اس کے جوہر ذاتی سے ہوتی ہے، اور اگر ایرانی اس طعن و تشنیع سے کام لیتے ہیں کہ فارسی باری زبان ہے اور زبان سے کام نہیں لیتے اور اگر زبان سے کام نہیں لیتے تو مذاقِ معن سے لا آشنا رہتے ہیں۔“ ۳۳۱

ایرانیوں کے اعتراض کے دو وجوہ تھے۔ ایک یہ کہ اہل ہند وہ فارسی لکھتے تھے جو اُنہوں نے کتابوں میں پڑھی تھی اور دوسرے اپنے ملک کی مخصوص تہذیبی و معاشرتی صورتوں کے اظہار کے لیے اکثر ایسے الفاظ، روزمرہ و محاورہ استعمال کرتے تھے جو ایرانیوں کے لیے نامالوس تھے۔ ہر ملک کی مخصوص تہذیب کے اظہار کے لیے اس ملک کی عام زبان سے ائے الفاظ لینے اور نئے روزمرہ و محاورہ وضع کرتے پڑتے ہیں، جو ایک فطری عمل ہے۔ خود ایرانیوں کی شاعری میں، جو بر عظیم میں لکھی گئی، متعدد ایسے الفاظ و محاورات ملتے ہیں جن سے اہل ایران ناواقف تھے۔ یہ اعتراضات اُس وقت تک تو اُٹھتے اور دتے رہے جب تک مغلیہ سلطنت اپنی مرکزیت کے ساتھ قائم تھی لیکن زوالِ سلطنت کے ساتھ ہی جب فارسی کو زوال ہوا اور ایرانی احساسِ برتری میں ابہ بھی اسی قسم

کے اعتراضات کرتے رہے تو پھر یہ جنگ دوہرو ہونے لگی۔ یہ مادہ اُس وقت لکھا جب شیخ محمد علی حزیں (م ۱۱۸۰ھ/۱۷۶۶ع) ۱۱۵۷ھ/۱۷۴۳ع میں واردِ دہلی ہوئے۔ ۱۱۵۳ھ/۱۷۴۱ع میں ”تذکرۃ الاحوال“ لکھا جس کے بارے میں حاکم لاہوری نے لکھا ہے کہ ”گویا رسالہ لکھنے کی غرض و غایت ہندوستان اور ہندوستانیوں کی خدمت ہے۔“ ۱۱۷۰ھ تک مزاج اور منکبیر انسان تھے۔ انہوں نے جب ہندوستانیوں کی فارسی پر اعتراض کیا تو لوگوں نے منہ میں سراج الدین علی خاں آرزو کو پیش کیا۔ حزیں نے جواباً آرزو کی فارسی و فارسی ذاتی پر بھی اعتراض کیا اور اسی زمانے میں انہوں نے ہند اور اہل ہند کی ہجویں بھی لکھیں۔ آرزو، جو اس دور کے مسلم الثبوت استاد اور جتہ عالم تھے، میدان میں آگئے۔ یہ تنازعہ ۱۱۵۳ھ اور ۱۱۵۶ھ (۱۷۴۱ع اور ۱۷۴۳ع) کے درمیان شروع ہوا اور اسی زمانے میں انہوں نے اپنا رسالہ ”تنبیہ الغافلین“ لکھا۔ ۸۔ آرزو کا نقطہ نظر یہ تھا :

(۱) ”ایران کی ترکی، بعض الفاظ و تراکیب میں، توران کی ترکی ہے

مختلف ہے، حالانکہ ترکی توران و ترکستان کی زبان ہے، نہ کہ

ایران کی زبان۔“ ۹۔

(۲) ”(نہ صرف) عربی و ترکی بلکہ ارمنی زبان کے الفاظ کا استعمال فارسی

زبان میں مسلم ہے۔ ہائی رہے ہندی الفاظ تو وہ بھی مؤلف کے

مذہب میں، اس زمانے میں، ممنوع نہیں ہیں۔“ ۱۰۔

(۳) ”مسند فارسی کا اطلاق اُس فارسی پر ہوتا ہے جو زبانِ اردو اور

دربارِ شاہی میں بولی جاتی ہے۔ ہر فارسی گو کے لیے، خواہ وہ

ایرانی ہو یا غیر ایرانی، زبانِ اردو میں شعر کہنا ضروری ہے۔“ ۱۱۔

(۴) ایرانی شعرا کی کورائے تقلید جائز نہیں۔ نظم میں بحر، قافیہ اور

ردیف کی قیود اور بعض لفظی و معنوی التزامات کے باعث تواضع

زبان کی خلاف ورزیاں اور روزمرہ اور محاورے کی غلطیاں ہوتی

رہتی ہیں۔ پھر جب یہ دیکھا جاتا ہے کہ ہندوستان میں بڑے

بڑے ہند گو شاعر ہیں، جن کی مادری زبان ریختہ ہے، نظم ریختہ

میں غلطیاں کم جاتے ہیں تو شعرائے ایران سے نظم فارسی میں

غلطیاں ہونا کیوں مستبعد سمجھا جائے۔“ ۱۲۔

(۵) غیر زبان کے اکتساب کی استعداد میں ہندوستانی ایرانیوں پر فوقیت

دیکھنے میں۔ اس جہت سے کہ ہندوستانی فارسی دان فارسی زبان کا

وسیع اور خالص مطالعہ کرنے کے باعث پکڑ مفرس ہو گئے۔ ان کا رقبہ یہ لحاظ زبان دانی ایرانیوں سے ہرگز کم نہیں ہے۔^{۱۴}

ان باتوں کو آرزو نے 'شعر' میں بھی لکھا ہے۔ 'داور سخن' (۱۱۵۹/۱۱۶۰ء) میں بھی تحریر کیا ہے اور اپنے تذکرے 'مجمع النفائس' (۱۱۶۰/۵۱-۵۵ء) میں بھی جایا اشارے کیے ہیں۔ اپنے نقطہ نظر کو واضح کرنے کے لیے آرزو نے شیخ علی حزیں کے اشعار پر، جن کی تعداد والدہ داغستانی نے ۵۰ بتائی ہے، اپنے رسالے 'تنبیہ الدائلین' میں تنقید کی اور زبان و بیان اور فکر و معنی کی غلطیاں واضح کیں۔ 'مجمع النفائس' میں بھی حزیں کے دیوان کے بارے میں جی لکھا ہے کہ "یہ دیوان جو مشہور ہے چوتھا دیوان ہے اور چلتے تین دیوان الغالوں کی شورش میں ضائع ہو گئے۔ بہر حال یہ دیوان بھی کہ دوبارہ میرے مطالعے میں آیا، اس درجے کا نہیں ہے جیسا کہ شیخ اور ان کے محققین گمان یا یقین کرتے ہیں۔"^{۱۵} ایرانی اور ہندوستانی فارسی دانوں کے اس تنازعے کی گونج سارے ہر عظیم کے علمی و ادبی حلقوں میں سنی گئی۔ آرزو نے یہاں کے شعرا کو بجائے فارسی کے اردو زبان میں شاعری کرنے کی ترغیب دی۔ یہ شاہی دور کے سب سے بڑے شاعر آبرو ان کے شاگرد تھے۔^{۱۶} نئی نسل کے شعرا میں میر و سودا نے ان کی ہی صحبت سے لبس اُلھایا تھا۔ مضمون و درد بھی ان کے تربیت یافتہ تھے۔ یک رنگ، یک چند پہار، بے نوا، اند رام غلص وغیرہ بھی ان کے شاگرد و تربیت یافتہ تھے۔ اس دور میں آرزو نے ایک مشہور نقاد اور ادبی رہنما کا کام انجام دیا۔ نوجوانوں میں ریشہ (اردو شاعری) کا ذوق پیدا کرنے کے لیے ہر سہجے کی ہندو تاریخ کو اپنے گھر پر محفلِ مراختہ کا اہتمام کیا، جس کا ذکر حاکم لاہوری نے اپنے تذکرے 'مردمِ دہدہ' میں بھی کیا ہے۔^{۱۷} مشاعرہ کے وزن پر مراختہ کا لفظ بھی اسی زمانے میں ترائیا گیا۔^{۱۸} اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ نئی نسل کے شعرا نے فارسی میں گھپتا ترک کر دیا اور پوری توجہ ریشہ پر صرف کردی۔ یہاں تک کہ فارسی گو بھی، رواجِ زمانہ کے مطابق، سنہ کا ڈانگہ بدلنے کے لیے ریشہ میں شاعری کرنے لگے۔

اس صدی کی آخری چوتھائی میں جب سودا و مکین کا معارضہ^{۱۹} ہوا تو اس کی بنیاد میں بھی ایرانی اہل زبان اور ہندوستانی فارسی گوئیوں کا مسئلہ موجود تھا۔ سودا نے جو نقطہ لکھا وہ ایک طرف آرزو کا اور دوسری طرف اس دور کی نئی نسل کے شعرا کا نقطہ نظر پیش کرتا ہے، جس سے یہ بات واضح طور پر سامنے آ جاتی ہے کہ نوجوان شعرا اس دور میں کیا سوچ رہے تھے، اردو شاعری

کے بارے میں ان کا کیا رویہ تھا ، فارسی کے سلسلے میں ان کا انداز نظر کیا تھا اور اب ان کی تخلیقی صلاحیتوں کے اظہار کے لیے کون سا راستہ تھا ؟ سودا کے شعر یہ ہیں :

جو چاہے یہ کہہ گئے ہند کا زبان دان شعر
تو پھر اس کے لیے رشتہ کا ہے آئیں
وگر نہ کہہ کے وہ کیوں شعر فارسی تاجی
ہمیشہ فارسی دان کا ہو موردِ لغزین
کوئی زبان ہو ، لازم ہے خویرِ مضمون
زبانِ فارس پر کچھ منحصر سخن تو نہیں
اگر فہم ہے تو تو چشمِ دل سے کر تو نظر
زبان کا مرتبہ معنی سے لے کے تا بہ مزین
کہاں تک تو ان کی زبان کو دوست بولے گا
زبانِ اپنی میں تو باللہ مغیر رنگیں

اب صورتِ حال یہ تھی کہ ایک طرف مغلیہ سلطنت کے زوال کے ساتھ فارسی زبان کا انداز کہنا گیا تھا اور دوسری طرف نئی نسل کے دل میں یہ بات ریشہ کنی تھی کہ ہم کتنی بھی کوشش کریں ابراہیم کے معیارِ فارسی تک نہیں پہنچ سکتے۔ اس لیے مناسب یہ ہے کہ رشتہ کا آئین اپنایا جائے۔ اس رجحان نے شال کی ادبی فضا کو ایسا بدلا کہ اردو زبان و ادب عوام و خواص کی معاشرت میں داخل ہو گئے لیکن اس رجحان کی پسدائش میں جہاں ان سب عوامل نے کام کیا وہاں دکنی ادب کی روایت نے بھی شال کی ادبی روایت کے لیے مضبوط بنیادیں فراہم کیں۔

اورنگ زیب عالمگیر کی فتح دکن کے بعد شال و جنوب کے درمیان جو دیوارِ کھڑی تھی وہ دور ہو گئی تھی اور یہ دونوں علاقے گھر آنگن بن گئے تھے۔ فارسی کے مشہور شاعر ناصر علی دکن گئے تو وہ بھی دکنی اردو میں غزلیں کہنے لگے۔ میر جعفر زلی کی شاعری کے زبان و بیان پر دکنی ادب کی روایت کا اثر نمایاں ہے۔ قازق ، مبتلا ، آبرو ، لاجی اور شاہ حاتم کے دیوانِ قدیم کی شاعری پر یہ اثرات نمایاں اور واضح ہیں۔ بد شاہ کا دور آنے آئے ان اثرات کی آر چار کو تقریباً ہون صدی کا عرصہ گزر چکا تھا کہ بد شاہ کے دوسرے سالِ جلوس (۱۱۳۲ھ/ ۱۷۱۷ء) میں دیوانِ ولی دلی چنچا^{۱۱} یہ دیوانِ رشتہ میں تھا اور فارسی روایت کے عین مطابق حروف تہجی کے اعتبار سے ترتیب دیا گیا تھا۔

اس میں زبان تو اردو نہیں لیکن ہندش و تراکیب ، استعارات و تشبیہات کا حسن ، لفظوں کا چلاؤ اور استعمال کرنے کا انداز ، سادگی و تلاذہ گوئی ، مضمون آفرینی و ایہام میں وہی دلکشی تھی جو فارسی شاعری کا طرہ امتیاز تھی ۔ ولی کی غزل صرف صورتوں سے باہر نکلتی تھی بلکہ اس میں فارسی غزل کی طرح صوفیانہ و حکیمانہ اور اخلاقی مضامین بھی پائیدے گئے تھے ۔ اس میں غزل کے علاوہ دوسری اصنافِ سخن بھی تھیں ۔ شہال ہند کے شعرا کو اس دیوان میں اپنی تخلیقی آرزوؤں اور اپنے شاعرانہ آدرش کا جلوہ نظر آیا ۔ اس دیوان نے خواہی دہر میں ایک آگ سی لگا دی ۔ ہر منزل میں اس کے چرچے ہونے لگے اور ہر جگہ ولی کے اشعار پڑھ جانے لگے ۔ نوال اور گوہر بھی ولی کی غزلیں گانے لگے ۔ مصحفی نے شاہ حاتم کے حوالے سے لکھا ہے کہ ”فردوس آرام تک (پہ شاہ) کے دوسرے سالر جلوس میں دیوان ولی شاہجہاں آباد آیا اور اس کے اشعار چھوٹے بڑوں کی زبان پر جاری ہو گئے۔“ ۲۳۷ مرزا محمد حسن قنبل نے بھی کلام ولی کی مقبولیت اور کلی کوچوں میں پڑھ جانے کی گواہی ان الفاظ میں دی ہے :

”کاپستوں کا فرقہ ہندوؤں کے باقی تمام فرقوں سے زیادہ ان چیزوں کا اہتمام کرتا ہے ۔ شراب پی کر ، سستی کے عالم میں بیروپ بھرتے ہیں ۔ پھر فارسی کی عبارتیں ، گلستان کے اشعار یا ولی دکنی کے رشتہ کی غزلیں کا کا کر پڑھتے ہیں۔“ ۲۳۸

دیوان ولی نے شہال ہند کی شاعری پر گہرا اثر ڈالا اور دکن کی طویل ادبی روایت شہال کی ادبی روایت کا حصہ بن گئی ۔ اٹھارویں صدی شہال و جنوب کے ادبی و تہذیبی اثرات کے ساتھ جذب ہو کر ایک نئی عالمگیر روایت کی تشکیل و ترویج کی صدی ہے ۔ اردو شاعری کی پہلی ادبی تحریک یعنی ایہام گوئی بھی دیوان ولی کے زیر اثر پروان چڑھی ۔ ان سب تہذیبی ، سیاسی و معاشرتی عوامل نے مل کر اس صدی میں اردو کو وہ رواج دیا کہ صدی کے ختم ہونے تک یہ برعظیم کی سب سے ممتاز ادبی زبان بن گئی اور اس کا ادب نہ صرف دوسری علاقائی زبانوں کے لیے ایک نمونہ بن گیا بلکہ سارے برعظیم میں اس زبان میں ادب تخلیق ہونے لگا ۔

اردو شاعری کے سلسلے میں ایک بات بار بار کہی جاتی ہے کہ یہ دور زوال کی پیدائش ہے لیکن اس بات کو اگر تاریخی و تہذیبی تناظر میں دیکھا جائے تو اس دور کی فارسی شاعری کو تو دور زوال کی شاعری کہہ سکتے ہیں کیونکہ یہ اسی تہذیب کی ترجمانی کر رہی ہے جو لہٹتی ہو کر منجمد ہو رہی ہے ۔ اردو زبان و شاعری تو اس دور میں ان نئی انقلابی ، سماجی ، معاشی ، معاشرتی و

لسانی تبدیلیوں کے ہراول دسنے کی حیثیت رکھتی ہے جو تیزی کے ساتھ برعظیم میں بھیلنے والی ہیں۔ فارسی کے زوال کے ساتھ ہی اُردو کا رواج و عروج وہ چلا انقلاب تھا جس کے آنے والے دور کا عکس دیکھا جا سکتا تھا۔ اُردو زبان و ادب نے ایک طرف سرے والی تہذیب کے مارے زندہ عناصر اپنے اندر جذب کر کے برعظیم کی تہذیب کا زندہ حصہ بنا دیا اور اس طرح خود یہ زبان دو عظیم تہذیبوں کا منگم بن کر، نئی تخلیقی قوتوں کے ساتھ، ایک بدیسی زبان پر غالب آگئی اور دوسری دیسی زبانوں کے لیے بھی راستہ صاف کر دیا۔ طبقہ خواص پس پشت چلا گیا اور طبقہ عوام نئے خون اور نئی قوتوں کے ساتھ، اس زبان کے وسیلے سے، اس دور کی تخلیقی سرگرمیوں میں شامل ہو گیا۔ اٹھارویں صدی عوامی قوتوں کے اُبھرنے کی صدی ہے۔ اگر اُردو تحریک میں عوام شریک نہ ہوتے تو اس دور زوال میں، جب عظیم مملہ سلطنت تیزی سے ٹوٹ رہی تھی، اس معاشرے کے تخلیقی چوہر مردہ ہو جاتے اور الٹی بیدار کرنے میں اتنا طویل عرصہ لگتا کہ وہ آزادی جو ۱۹۴۷ء میں حاصل ہوئی، بہت لمبے عرصے کے بعد حاصل ہوئی۔ اس دور میں اٹھنے والی اس عوامی اُردو تحریک نے معاشرے کی تخلیقی روح کو مردہ ہونے سے بچا لیا، اسی لیے یہ تحریک آگ کی طرح پھیلی اور ملک گیر تحریک بن گئی۔ وہ لوگ جو تہذیبی قوتوں کی قاریخی اہمیت کو جانتے ہیں اس بات کی اہمیت و معنویت کو سمجھ سکتے ہیں۔ انگریزوں نے اس کی اہمیت کو سمجھ لیا تھا اور اسی لیے اس عوامی تحریک کا زور توڑنے کے لیے، جس میں ہندو مسلمان سب شریک تھے، متوازی ہندی تحریک کی پشتہ لہریں اور ایسے عناصر کو ابھارا جو ہندو مسلمانوں کو تہذیبی و لسانی سطح پر الگ الگ کر کے، ان میں الگ الگ قومی شعور پیدا کرنے میں مدد دے سکیں، جس میں بالآخر وہ کامیاب بھی ہوئے۔

اب ایک سوال یہ سامنے آتا ہے کہ جب اٹھارویں صدی عیسوی میں مغلیہ سلطنت کا شیرازہ بکھرا اور نئی لسل نے سراج الدین علی خان آرزو کے زہر اثر ایرانی اہل زبان کے خلاف رد عمل کا اظہار کر کے فارسی کے بجائے اُردو کو اپنے تخلیقی اظہار کا ذریعہ بنایا تو آخر وہ ہندوستانی اثرات کے بجائے فارسی شعر و ادب کی طرف کیوں رجوع ہوئے؟ اگر تہذیبی و معاشرتی حالات کو سامنے رکھا جائے تو اس کا جواب خود بخود مل جاتا ہے۔ فارسی زبان سلاطین دہلی سے لے کر اٹھارویں صدی تک سرکار دربار کی زبان تھی۔ اس زبان میں علم و ادب کا بڑا سرمایہ موجود تھا۔ یہ واحد ادبی و علمی زبان تھی جو تہذیبی سطح پر

دوسری زبانوں کے مقابلے میں سب سے قریب تھی۔ اس زبان کی روایت ادب اس دور کے ارفعانہ کے تہذیبی مزاج کا حصہ تھی۔ اس لیے جب اردو شاعری کا آغاز ہوا تو اس کے شاعر نمونوں اور سانچوں کے لیے فطری طور پر فارسی زبان و ادب ہی کی طرف رجوع ہوئے۔ بالکل جیسا کہ خود فارسی زبان و ادب کے ساتھ اس وقت ہوا تھا جب عربوں نے ایران فتح کیا۔ اس وقت، اردو کی طرح، فارسی میں بھی ادب و شعر کا کوئی باقاعدہ نظام یا روایت نہیں تھی۔ قبلہ اسلام کی فارسی شاعری ہم تک نہیں پہنچی بلکہ اسلام کے دو سو سال بعد تک فارسی شاعری کے قابل ذکر نمونے نہیں ملتے اور جو نمونے ملتے ہیں ان سے ”ہٹا چلا ہے کہ وہ لوگ، جنہوں نے فارسی شاعری کے یہ نمونے چھوڑے ہیں، خود عربی زبان پر پوری قدرت رکھتے تھے۔ انہوں نے اپنی شاعری میں عربی شاعری کے اصناف و بحور اور موضوعات کی پیروی کی ہے۔ عرب حکومت کے استحکام کے ساتھ ہی اہل فارسی عربی زبان کے مطالعے میں روز افزوں دلچسپی لینے لگے۔ اس وقت عربی دربار سرکار اور تہذیب و شائستگی کی زبان تھی۔ وہ فارسی شعرا جو عرب حکمرانوں کے سامنے قصیدے پڑھتے تھے، عربوں ہی کی زبان میں پڑھتے تھے۔“^{۲۳} اسی لیے جب ایران میں فارسی شاعری کا آغاز ہوا تو فارسی شعرا نے عربی شاعری کے اصناف، موضوعات، اسالیب، اوزان و بحور اور نظام عروض کو اختیار کر لیا۔ منوجہری اپنے قصیدوں میں پوری طرح عربی تصانیف کی پیروی کرتا ہے۔ اس دور میں چونکہ عربی زبان اور اس کا ادب عجمیوں کے تہذیبی مزاج سے قریب تر تھا اسی لیے فارسی زبان عربی زبان کے سانچے میں ڈھل گئی اور اس دور میں یہ ایک بالکل فطری تہذیبی و تخلیقی عمل تھا۔ بالکل جیسا کہ صورت اردو کے ساتھ پیش آئی اور اس نے بھی تہذیبی سطح پر اپنے سے قریب ترین زبان فارسی کے اصناف و بحور، موضوعات و اسالیب اختیار کر لیے۔ فارسی شاعر انوری کے لیے جیسے عربی شعرا ایک مثالی نمونے کا درجہ رکھتے تھے :

شاعری ذاتی گدایں نوم کردند آنکہ بود

(انوری) ابتدا شان امراء القیسا اتھا شان بولراس

اس طرح اردو شاعروں کے لیے فارسی شعرا نمونے کا درجہ رکھتے تھے :

ہمارا حسن ہے شوقی معلم ذہن کون تیرے

سبق کچھ عنصری کا یا دوس کچھ انوری کا ہے (حسن شوقی)

عصری جہاں شعر کے ساتھ یہ کہتا ہے کہ ”ذکن گا کیا شعر جیوں فارسی“، وہاں اپنی شاعری میں فارسی کے پنر کو ملا کر ”شعر تازہ“ کی بنیاد رکھنے کا بھی

دموی گھرتا ہے :

دگر شعر ہندی کے بعضے ہنر نہ سکتے ہیں لیا فارسی میں سنور
میں اس دو ہنر کے خلاصے کون پا گیا شعر تازہ دونوں فن ملا
ہیں لیے ہمیں ولی کے ہاں سنائی دیتی ہے :

ترا مکہ مشرق ، حسن الوری ، جلوہ جہاں ہے
نہن جاسی ، جبین فردوسی و اہرہ ہلالی ہے
یا

عشق و انصوری و عاشقانی عجب کو دہتے ہیں سب حساب سخن
یہ فارسی روایت اردو زبان و ادب کے مزاج کی تشکیل و تعمیر میں وہی گردار
ادا کرتی ہے جو عربی روایت نے فارسی زبان و ادب کے مزاج کی تشکیل میں
کیا تھا ۔ بد تق میر بھی اپنی شعری روایت کا سراغ دیتے ہوئے یہی کہتے ہیں :
تبعیت سے فارسی کے جو میں نے ہندی شعر کہے
سارے ترک بھی اب ظالم بڑھتے ہیں ایران کے بیچ

فارسی زبان و ادب کے یہ اثرات صرف اردو تک محدود نہیں تھے بلکہ برعظیم کی
مختلف علاقائی زبانوں مثلاً مرہٹی ، نلگو ، پشتو ، کشمیری ، پنجابی اور سندھی
وغیرہ پر بھی واضح ہیں ۔ تہذیبی اثرات کے رنگین خوشبودار دریا میں جب
گوئی معاشرہ نکلتا ہے تو اس کا رنگ اور خوشبو اس کے جسم و روح میں اُتر
جاتے ہیں ۔ پھر یہی رنگ اسے اچھے لگتے ہیں اور یہی خوشبو اسے بھاتی ہے ۔
ساری تہذیبوں کی تاریخ اس بات کی شاہد ہے ۔ اس دور میں فارسی شعر و ادب کی
تاریخ اتنی بڑی تھی کہ نہ صرف اردو پر بلکہ عثمانی دور کی ترکی شاعری پر بھی
اس کے اثرات اتنے گہرے پڑے کہ وہاں بھی ترکی زندگی اور اس کے مناظر کے
جیسے فارسی آوازیں ، خوشبوئیں ، علامات و رمزیات ، تراکیب و ہندس شامل
شاعری ہو گئیں ۔ ۲۵ برعظیم کے معاشرے نے اس دور میں فارسی کو ترک ضرور
گھر دیا تھا لیکن یہ معاشرہ اکثر سے فارسی زبان و ادب اور تہذیب کا اس طرح
والہ و شیدا تھا ۔ اس نے اسے ترک کرتے وقت اس سے نفرت نہیں کی بلکہ یہ راستہ
نکالا کہ اپنی زبان میں اس تہذیب کے سارے عناصر ، اس کے سارے سانچے ،
اس کا طرز احساس ، اس کے اسالیب بیان ، اس کے اصناف سخن ، اس کے بھور و
اوزان ، اس کے علامات و رمزیات چنب گزرے اپنی زبان کو اس جیسا بنا کر
فارسی کی چمک بٹھا دیا ۔ اس طرح وہ فارسی زبان ، ادب و تہذیب سے وابستہ بھی
رہا اور ساتھ ساتھ اس سے الگ و ممتاز بھی ۔ اب کسی ہندی نژاد شاعر کو کسی

والا نژاد ایرانی ہے اصلاحِ سخن کی ضرورت نہیں رہی تھی۔ وہ فارسی روایت سے وابستہ ہوئے ہوئے بھی آزاد تھا۔ اس دور میں ہم دیکھتے ہیں کہ اردو کو وسیلہٴ اظہار بناتے ہیں معاشرے کی تخلیقی قوتوں کو بر لگ گئے اور اٹھارویں صدی ابھی ختم بھی نہ ہوئی تھی کہ لاتعداد چھوٹے بڑے شاعروں نے اپنی تخلیقی صلاحیتوں سے ایسے ادبی سرمائے کا اضافہ کیا کہ اردو ادب کی پختہ ، جاندار روایت قائم ہو گئی اور اس کے بہت سے شاعروں کا کلام سچے شعری تجربوں کے بھرپور اظہار کی وجہ سے لافانی ہو گیا۔

فارسی زبان و ادب کے اثرات کو اس دور میں جذب و قبول کرنے کا سب سے بڑا فائدہ یہ ہوا کہ اردو زبان و ادب نے بہت کم عرصے میں خود کو دریافت کر لیا اور اس کا دریا فارسی کے مرجع سے لبض یاب ہو کر پاٹ دار ہو گیا۔ اردو نے اپ بھرنش کی قدیم ترین صنف دوہے کو بھی اپنایا۔ میر نے فارسی بحر کے ایک رکن کو گھٹا کر ہندی جیسی بحر میں بنی غزلیں گھڑیں لیکن ہندی بحر چونکہ محدود تھیں اس لیے فارسی نظام عروض کو اپنا کر اردو شاعری میں وسعت اور تنوع پیدا ہو گئے۔ نظام عروض اور اصنافِ سخن میں چولی دامن کا ساتھ ہوتا ہے۔ فارسی میں اظہار کے ساتھ وسیع اور وقت کے تقاضوں کے مطابق تھے اس لیے اردو نے قصیدہ ، مثنوی ، غزل ، رباعی ، قطعہ ، مستطع اور اس کی آکھوں قصیدہ یعنی مثلث ، مربع ، خمیس ، مستطع ، مستطع ، مستطع ، مستطع اور مشترک کو بھی اپنا لیا۔ ان کے علاوہ ترکیب بند ، ترجیع بند ، مستزاد اور فرد کو بھی قبول کیا اور سالہ سالہ حمد ، نعت ، مثلث ، بیجو ، واسوخت ، مرثیہ ، شہر آشوب اور تاریخ گوئی کو بھی زندگی کے رنگا رنگ تجربات کے اظہار کے لیے بوری روایت کے ساتھ قبول کر لیا۔ اٹھارویں صدی ہی میں یہ سب اصنافِ سخن استعمال میں آنے لگی ہیں۔ کلیاتِ میر ، کلیاتِ میر حسن اور کلیاتِ جعفر علی حسرت میں بحیثیت مجموعی یہ سب اصنافِ سخن موجود ہیں۔

ان کے علاوہ صوفیانہ شاعری کی بنیادی روایت بھی فارسی ہی سے اردو میں آئی ہے اور صوفیانہ اصطلاحات مثلاً وحدت الوجود ، عرفانِ نفسی ، نجات و ملکوت ، جبروت و لاہوت ، فنا فی اللہ ، جبر و قدر ، نور مطلق ، خوف و رجا ، حقیقت و عجاز ، غل ، تجدیدِ امثال ، مشاہدہٴ وجدانی ، مرثیہٴ پتین وغیرہ بھی فارسی تصوف ہی سے آئی ہیں۔ اخلاقِ تعلیمات میں ہند و نصائح کا وہی انداز ہے جو گلستان و بوستان ، الوار سہیلی ، منطق الطیر ، اخلاقِ جلالی ، اخلاقِ لائری ، اخلاقِ حسنی اور سیاست نامہ وغیرہ میں نظر آتا ہے۔ رزمیہ مثنویوں میں شاہنامہٴ فردوسی

مثالی نمونہ بن جاتا ہے۔ غزل ابتدائی دور میں قلی قطب شاہ، حسن شوق، شاہی اور نصرتی وغیرہ کے ہاں عورتوں سے باتیں کرنے تک محدود تھی، لیکن ولی کی شاعری میں وہ مضامین اخلاق و حکمت، بند و نصائح، تصوف و سلوک، عشق و محبت، تجربات و مشاہدات بھی شامل ہو گئے جو فارسی غزل کی خصوصیت رہے ہیں۔ یہی عمل نصیدہ، رباعی، مثنوی، ہجو، شہر آشوب اور واسوخت میں ملتا ہے۔ اسی طرح فارسی کے سارے صنائع بدائع بھی اردو شاعری کا حصہ بن جاتے ہیں۔ شاعرانہ تعالیٰ، تجاہل عارفانہ اور مبالغہ بھی اردو شاعری کے مزاج میں شامل ہو جاتے ہیں۔ اسی کے ساتھ وہ تلمیحات مثلاً چمنید و سکندر، شیریں خسرو، فرہاد، رستم و سہراب اور عربی شاعری کی وہ ساری تلمیحات لیلیٰ مجنون، بوفہ زلیخا وغیرہ، جو فارسی میں مستعمل تھیں، اردو شاعری میں آ جاتی ہیں۔ حسن و عشق کے تصورات اور ان کے اظہار کے بنیادی الفاظ مثلاً جور و ستم، وفا و جفا، غمزہ و ادا، گریبان، دامن، ساقی، جام و جبو، رشک، رقیب، چنوں، شکوہ و شکایت، اشک و آہ، کلی و بلبل، جذبات و احساسات کے اظہار کا فروغ بن جاتے ہیں۔ اسی طرح آبِ حیات، آئینہ سکندر، مد سکندری، جام جم، چاہ نقشب، دیوار چین، دار و منصور، مہر ایوب، گرہ، یعقوب، برق لیلی، موسیٰ و طور، دم عیسیٰ، سحر سامری، جوئے شیر، تیشہ فرہاد، انفور چین، گنج قارون، کوہ قاب، کوہ بے ستون، کوہ کن، امعاب کھف، گلزار خلیل، آئینہ بمرود، مار گنجان، تخت سلیمان، طوفان لوح، عدلہ نوشیروان^{۶۶} وغیرہ تلمیحات اردو زبان کا ذخیرہ بن کر اس کے اظہار کا وسیلہ بن جاتی ہیں۔ محاسب و واعظ، زاہد و ناصح، اور ساقی و پیر مغان بھی فارسی کے اثر سے اردو میں آ جاتے ہیں۔ عشق اور رنگِ عشق حتیٰ کہ امرد پرستی بھی فارسی ہی سے اردو شاعری میں آئی ہے۔ یہ شاہی دور کے فوراً بعد کی شاعری اس امرد پرستی کا بلا جھجک اظہار کرتی ہوئی فارسی ہی کی طرح عشق مجازی کو عشق حقیقی کا زینہ بنا دینی ہے۔ محبوب کے لیے فعل مذکر کا استعمال بھی فارسی شاعری کے زیر اثر ہی اردو شاعری میں آتا ہے۔

نثر میں بھی فارسی جملے کی ساخت کا اثر اردو جملے کی ساخت پر اس حدی میں حاوی رہا ہے۔ فارسی کا یہ اثر اس دور میں ایک ایسا ہی فطری تہذیبی عمل ہے جیسے ایسویں صدی کے آخر سے آج تک انگریزی ادب اردو ادب کو متاثر کر رہا ہے اور نئی اصنافِ ادب مثلاً سونٹ، آزاد نظم، نظمِ معنوی، ناول، ناولٹ، ناولٹ، مختصر کہانی، رپورٹاژ، ڈرامہ، ٹیڈ، پروزیم وغیرہ اردو میں

عام و سراج ہو گئی ہیں۔ یہاں تک کہ انگریزی جملے کی ساخت نے اردو جملے کی ساخت کو بھی متاثر کیا ہے۔ ہر تہذیب کی مثبت قدریں جدید ثقافتوں کو پورا کرنے والے خیالات و اقدار اور ان سے وابستہ الفاظ و اصطلاحات اسی طرح دوسری زبانوں اور تہذیبوں کو متاثر کرتے ، متاثر ہونے والی تہذیب اور اس کے تخلیقی ذہنوں کو بدلتے رہتے ہیں اور عمل ارتقا کو آگے بڑھاتے ہیں۔ اسی لیے غیر زبانوں کے ترجمے خلاق ذہنوں کے لیے مہمیز کا کام دیتے ہیں۔ اٹھارویں صدی میں اردو شاعری کے دور تشکیل میں اور برعظیم کی تاریخ کے اس موڑ پر ، یہی اثرات اردو زبان میں آسکتے تھے اور اسی لیے یہی آئے۔ وہ لوگ جو اردو ادب پر فارسی اثرات کی قبولیت اور برعظیم کے جغرافیائی ، تاریخی و اسطوری اثرات سے گریز کا الزام لگاتے ہیں اس دور کی تہذیبی تقاضوں کو غراوش کر کے مسائل کو صرف جذبات کی آنکھ سے دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔

اس دور میں نہ صرف ہزاروں فارسی تراکیب اردو زبان کا حصہ بن گئیں بلکہ ہمارے شاعروں نے بے شمار ایسی نئی تراکیب خود بھی وضع کیں جن سے زبان کا اظہار اور اس کی شائستگی دوچند ہو گئی۔^{۲۷} ایسی تراکیب کی مثالیں ہم نے میر و سودا کے ذیل میں آئندہ صفحات میں درج کی ہیں۔ ان کے علاوہ اس دور میں دو کام اور ہوئے۔ ایک یہ کہ بے شمار فارسی محاورے ترجمہ ہو کر اردو زبان و محاورہ کا حصہ بن گئے اور دوسرے یہ کہ فارسی کے سینکڑوں ، ہزاروں اشعار اردو میں ترجمہ ہو کر ہمارا شعری سرمایہ بن گئے۔ یہ فارسی شاعری کو اردو شاعری کے قالب میں ڈھالنے کی کوشش تھی۔ جب ایک تہذیب دوسری تہذیب کو اپنے اندر جذب کرتی ہے تو اس کی ہمیشہ یہی صورت ہوتی ہے۔ جب ایرانی شاعری نے عربی زبان کی تہذیب کو اپنے اندر جذب کیا تو وہاں بھی یہی عمل ہوا۔ شبلی نے لکھا ہے کہ ”اول اول ایرانی شعرا عربی شاعری سامنے رکھ کر کہتے تھے۔ مثلاً کی ابتدا یہ تھی کہ عربی اشعار کا لفظی ترجمہ کرتے تھے۔ آج بہت سے فارسی قطعے ، نثر بلکہ قصیدے موجود ہیں جن کو عام لوگ ایران کا سرمایہ سمجھتے ہیں لیکن دو حقیقت وہ عربی اشعار کے ترجمے ہیں۔“^{۲۸} یہی صورت اس دور میں اردو میں ہوئی جس کی چند مثالیں یہاں درج کی جاتی ہیں لاکھ ان اثرات کی نوعیت واضح ہو سکے :

ایسا بسا ہے آگر تیرا خیال جیو میں

مشکل ہے جیو سوں کوں اب امتیاز گرلا (ولی)

- لہ چنان گزشتہ ای جان بہ میانِ جانِ شیریں
(ظہیری) کہ توان ترا و جان را ز ہم امتیاز گردن
ہم نے قدم و عقبہ کیا میری طرف آج
(ولی) بہ نظیر قدم صفحہ سیا بہ لکھا ہوں
تخلیلِ حالِ مازنکہ می توان نمود
(ظہیری) حریف ز حالِ خوبی بہ سیا نوشتہ ایم
رازِ دیر و حرم افشا نہ کریں ہم برگز
(سودا) ورنہ کیا چیز ہے ہاں اپنی نظر سے باہر
مصلحت نیست کہ از پردہ بیرون افتد راز
(حافظ) ورنہ در محفل وندان خبر سے نیست کہ نیست
کیلیتِ چشم اس کی مجھے یاد ہے سودا
(سودا) ماعز گو مرے ہاتھ سے لیجو کہ چلا میں
ہوئے ہار من ازیں ست ولسا می آمد
(ظہیری) ماعز از دست بگیرد من از کار قدم
السودۃ لطراتِ عرق دیکھو جیبِ کمر
(سودا) اخگر پڑے جھانکے ہیں فلک پر سے زمیں کو
السودۃ لطراتِ عرق دہندہ جہیز را
(فلسی) اخگر ز فلک می لکورد روئے زمین را
ہوا سوار وو شاید مرا شمشیر حسن
(سودا) کہ آفتاب نے زینِ نشان گھول دے
سوار شد مگر آن پادشاہِ کشور حسن
کہ آفتاب گشادہ نشانِ زین را
عام حکمر شراب کرتا ہوں محنتِ کو کباب کرتا ہوں (میر)
عام حکمر شراب می خواہم محنتِ وا کباب می خواہم
(امیر خسرو)

- کھلا نشے میں جو پکڑی کا بیچ اس کے میر
(میر) صفیر نا ز بہ اک اور تازہ سالہ ہوا
ز فرطِ نشہ چو واگشتِ طرہ بر دمنار
سطرِ نازِ سرا تازہ سالہ دیکر شد

- ہایا نہ یوں کہ گھرے اس کی طرف اشارہ
(میر) یوں تو جہاں میں ہم نے اس کو کہاں نہ ہایا
مشکل حکایتیں است کہ ہر ذرہ عین اوست
(قفاں) است بھی تو اب کہ اشارت بسا و گشت
کیا بدن ہونے کا کہ جس کے کہواتے جاسے کے بند
(باقین) ہر گز گل کی طرح ہر لافٹ معتبر ہو گیا
لافٹ کسم گشت معتبر چو برگہ گل
(غلام) بندر قیسائے کیمت کہ وا می گنم سا
ہم نے کیا کیا نہ ترے غم میں اے محبوب کیا
(مضمون) صبر ایتوب کیا ، گریم یعقوب کیا
در فراق تو چہا اے بتِ محبوب گنم
صبر ایتوب گنم ، گریم یعقوب گنم
(مظہر یا غلام کاشی)

- خالی لب آتہ جاں تھا مجھے معلوم نہ تھا
(بقاۃ اللہ بقا) دام دانے میں نہاں تھا مجھے معلوم نہ تھا
خالی لب آتہ جاں بود بھی دانستم
دام در دالہ نہاں بود بھی دانستم
دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ اثر صرف اردو شاعری تک محدود نہیں تھا بلکہ خود
چہاری لال جیسے ہندی کے بڑے شاعر نے بھی کثرت سے فارسی اشعار کا دوہوں
کی صورت میں ترجمہ کیا ہے :

- یار ہر سو گم رود دیدہ ہاں سو گردد
چشم من خاصیت قبلہ نما پیدا نکرد
سب سے تیریں مصیبتیں جلت میں دی بیشہ
(چہاری) وا ہے لین گہرات یہ قبلہ کسا یو دیوہ
غم عشقت زہیں ہنگامت جسم لاتوانم را
(ہوگشت) ہا عنک نہد تا باز یسد استخوانم را
گھرے سرہ ایسے سا گیل بچھائیں فیچ
(چہاری) دینی ہوں چٹان جگت چاہے لے بھیج
ز بسکہ درد تو در جان لاتوان من است
(اقی اوحدی) ہلاک می طلبد ہر کہ سہرہات من است

گیا گہوں وا کے دما پر راہت کے ایسے
(بھاری) ہر احوال لکھیں مریدو بھسوا میں

ہر گھ زما پیام برد دید ہشتم ما رخس
(ناصر علی) حیرت چشم قاصد است عینک دورین ما

واہی کے چت چڑھ گئے مل سندس وہ ہال
(بھاری) دور بین عینک کہے ، قاصد کے دوک لال

ڑ ہائے تباہ مرش ہر کجا گھہ می نگرہ
گوشہ دامن دل می کشد گھہ جا این چاست (خان زمان امانی)

جت دیکھوں لت ہی رہوں الگ الگ تیار
(بھاری) لکھ سکھ اول گہوں سکھی سکھی نہ گنت تیار

اسی مدی کے ایک شہر معروف شاعر یوسف علی خان نے اپنی کتاب
”گلشن ہند“ میں استادان فارسی کے دو سو پانچ اشعار دوہروں کی صورت میں

ترجمہ کیے ہیں۔ ۲۹

یہ چند اشعار ان فارسی اثرات کا ثبوت ہیں جن کا ذکر ہم نے اوپر کیا ہے۔
یہ اثرات اردو شاعری پر بھی ویسے ہی بڑے جیسے ہندی شاعری پر اور اس کی
وجہ یہ تھی کہ فارسی کا دائرہ فکر وسیع تھا ، اردو اور ہندی کا محدود۔
فارسی شاعری حیات و کائنات کے بے شمار موضوعات کا احاطہ کرتی تھی جبکہ یہ
وسعت اردو اور دوسری زبانوں میں نہیں تھی۔ اس قسم کے ترجموں کے علاوہ
بے شمار اشعار ایسے ہیں جن میں فارسی شاعری کے مضامین کو اردو شاعروں نے
اپنے تجربے کے ساتھ ملا کر پیش کیا ہے اور ساتھ ساتھ اپنے مشاہدات ، تجربات ،
احساسات اور جذبات کو بھی بالکل نئے انداز سے بیان کیا ہے۔ جیسے جدید
اردو ادب پر انگریزی اور مغربی ادب کے اثرات واضح ہیں اسی طرح اٹھارویں
صدی فارسی اثرات کا آئینہ ہے۔ انسان جیسے اکیلا نہیں رہ سکتا اسی طرح کوئی
معاشرہ بھی دوسرے معاشروں سے کٹ کر زندہ نہیں رہ سکتا۔ یہی اثرات خلاق
فہموں میں تخلیقی محرکات کو جنم دیتے ہیں ، فکر و خیال کی نئی دلیائیں آباد
کرتے ہیں اور بدلتے زمانے کے تقاضوں کے مطابق خود کو ڈھالنے کی صلاحیت
کو زندہ رکھتے ہیں۔ انہی اثرات سے مثبت تبدیلی کا عمل معاشرے میں جاری
و جاری رہتا ہے جس میں روایت کا تسلسل بھی ہوتا ہے اور زندگی کو آگے
بڑھانے کا حوصلہ بھی۔ روایت یوں ہی بنتی ہے ، یوں ہی بدلتی ہے اور یوں
ہی معاشرے کو آگے بڑھا کر زندہ رکھتی ہے۔ جیسے آج ہم فارسی اثرات کو

اس طور ہر قبول کرنے کی کوشش بھی کریں تو نہیں کر سکتے ، اسی طرح اس دور میں اگر انہیں ترک کرنے کی کوشش بھی کرنے تو کامیاب نہ ہوتے ۔ تاریخی قوتیں ہر معاشرے کو اپنے دائرۂ کشش میں رکھ کر بدلتی ، ڈھالتی اور آگے بڑھاتی ہیں ۔ یہی قدرت کا نظام ہے اور ادب کی تاریخ الہی فطری تہذیبی و فاضلی قوتوں ، دھاروں اور لہروں کے آثار چڑھاؤ کی داستان ہے ۔ شبانی ہند میں اردو شعر و ادب کی تحریک الہی عوامل کے زیر اثر مقبول و مروج ہو کر سارے برعظیم میں پھیل گئی ۔ ناجی نے کہا :

بلندی سن کے ناجی رخنے کی ہوا ہے ہست شہرہ فارسی کا

اور جب معنی کا زمانہ آیا تو الہوں نے لکھا :

”ہندوستان میں فارسی شعر گوئی کا رواج رخنے کے مقابلے میں کم ہے

اور رخنہ ہمارے زمانے میں فارسی کے اعلیٰ مرتبے کو پہنچ چکا ہے

بلکہ اس سے بہتر ہو گیا ہے ۔“ ۲۰۱

ان حالات میں اردو زبان و ادب نے ، تیزی کے ساتھ ، فارسی کی جگہ لے لی اور ادب کی روایت اپنے نقی و نگار بنانے لگی ۔ اگلے باب میں ہم اردو ادب کی ابتدائی روایت اور تخلیقات کا مطالعہ کریں گے ۔

حواشی

۱۔ تاریخ ادبِ اردو (جلد اول) : ڈاکٹر جمیل جالبی ، ص ۵۷ تا ۷۰ ،

مطبوعہ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۵ ع ۔

۲۔ بزم تیموریہ ، مرتبہ سید صباح الدین عبدالرحمن ، ص ۳۰۶ ، اعظم گڑھ

۱۹۳۸ ع ۔

۳۔ ایضاً ، ص ۲۱۶ ۔

۴۔ منشورات ممنا عظیم آبادی ، لکھنؤ ”کتب خانہ“ مشرقیہ ہشتہ ۔ مخطوطہ ورق

۳۳۴ ، بحوالہ ”عبدالشاہ جہاں کا ایک ادبی مناقشہ اور غالب“ ترقی فاضلی

عبدالودود ، ص ۱۵۲ معاصر نمبر ۵ ہشتہ ۔

۵۔ حفینہ خوشگو : بندرا بن داس خوشگو ، مرتبہ عطا کا گوی ، ص ۳۴۴ ،

مطبوعہ ادارۃ تحقیقات عربی و فارسی ہشتہ ۱۹۵۹ ع ۔

۶۔ مخزن الغرائب (قلمی) : ص ۳۰ بحوالہ معاصر حصہ ۵ ، ص ۱۵۹ ہشتہ ۔

۷۔ مردم دیدہ : حاکم لاہوری ، مرتبہ ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۹۳ ، مطبوعہ

اورینٹل کالج میگزین لاہور ۔

- ۸۔ دائرِ سخن : سراج الدین علی خان آرزو ، پش گشتار ص ۲۱ ، مطبوعہ مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان ۱۹۷۳ ع ۔
- ۹۔ دائرِ سخن : ص ۸ ۔
- ۱۰۔ مثنوی (قلبی) : سراج الدین علی خان آرزو ، ص ۶۶ ، پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور ۔
- ۱۱ ، ۱۲ ، ۱۳۔ معارضہٴ حنین و آرزو : مثنوی سہائے نور ، ص ۳۰ و ۳۱ ، معاصر حصہ ۱ ، پٹنہ ۔
- ۱۴۔ دائرِ سخن ، پیش گفتار ص ۳۹ ۔
- ۱۵۔ مجمع التفاضل (قلبی) : غزلہ قومی عجائب خاٹہ گجراتی ۔
- ۱۶۔ ایضاً : ورق ۹۲ ب ۔
- ۱۷۔ مجمع التفاضل (قلبی) ، ص ۳۷۶ ۔
- ۱۸۔ مردم دہدہ : ص ۸۰ ۔
- ۱۹۔ نکات الشعرا : بہ ترقی میر ، مراقبہ شروانی ، ص ۱۵۶ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ ع ۔
- ۲۰۔ سودا و سکین : قاضی عبدالودود ، ص ۶۷ تا ص ۸۳ ، معاصر حصہ اول ، پٹنہ اور 'معارضہٴ سودا و سکین پر کچھ نئی روشنی' البحر الدولہ فیاض الدین حیدر ، ص ۶۷ تا ۷۷ معاصر ۱۹ ، پٹنہ ۔
- ۲۱۔ تذکرۃ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۸۰ ، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی ۱۹۳۳ ع ۔
- ۲۲۔ ایضاً : ص ۸۰ ۔
- ۲۳۔ ہفت نمائشا : مرزا بہ حسن قتیل ، ترجمہ ڈاکٹر بہ عمر ، ص ۹۳ ، مکتبہ برہان دہلی ۱۹۶۸ ع ۔
- ۲۴۔ Influence of Arabic Poetry on the Persian Poetry : Dr. U. M. Daudpota, p. 14, Bombay 1934.
- ۲۵۔ اسلامک کالج : عزیز احمد ، ص ۲۵۲ ، مطبوعہ آکسفورڈ یونیورسٹی پریس ۱۹۶۶ ع ۔
- ۲۶۔ فارسی شاعری کا اثر اردو شاعری پر : ڈاکٹر عبدالحق ، ص ۲۰۰ ، شعبہ تحقیق و اشاعت مدرسہ عالیہ ڈھاکہ ۱۹۶۳ ع ۔
- ۲۷۔ مصحفی نے اعتراف کیا ہے کہ "ابن ہمد شیرینی کہ در رشتہ دارم طفیل فارسی است" تذکرۃ ہندی ، ص ۲۸۸ ۔

- ۲۸- شعر العجم (جلد چہارم) : شبلی نعمانی ، ص ۱۰۱ ، معارف پرہی اعظم گڑھ
طبع دوم ۱۹۱۸ع -
۲۹- اردو سے قدیم — دکن اور پنجاب میں : ڈاکٹر محمد باقر ، ص ۶۶-۷۰ ،
جلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۲ع -
۳۰- تذکرۂ ہندی گوہار : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۲۳۸ و حاشیہ -

اصل اقتباسات (فارسی)

- ص ۲۲ ”چہ اگر فارسی در فارسی حد جا غلط کنند در سخن او سخن
نمی کنند و ہندی نژادے چوں تیغ ہندی جوہر ذاتی را آشکار
حازد دم از لہ سین نمی زند - درین عہد صاحب سخنے کہ نژاد گد
او ملک بالا نبود کار او بالا نمی گیرد و ہابہ فصاحت والا
نمی گردد -“
- ص ۲۳ ”ایرانیان سراپندی نژاد بودن بمقدارے نہ نہتہ . . . حرف آست
کہ ایرانی و ہندی بودن فخر را سند نگردد ، ہابہ سرد بہ نسبت
ذاتی باشد و اگر ایرانیان زبانِ وطن کشایند کہ فارسی زبان
ماست و زبان را بکام نہایند و اگر زبان بکام نہایند بمذاق سخن
آشنا نبود -“
- ص ۲۴ ”گویا علت غائی نوشتن رسالہ مذمت ہند و اہل ہند است -“
- ص ۲۵ ”ترکہ ایران در بعض الفاظ و تراکیب مخالفِ ترکیِ توران
است و حال آن کہ ترکی زبانِ توران و ترکستان است نہ زبان
ایران -“
- ص ۲۶ ”آوردن الفاظ عربیہ و ترکیہ بلکہ زبانِ ارامیہ در فارسی معلّم
ست - باقی مائدہ الفاظ ہندی و آن نیز بمذہب مؤلف درین زمان
مجنوع نیست -“
- ص ۲۷ ”ابن دیوان کہ شہرت دارد دیوان چہارم است و حاکی سے
دیوان در قترتہ اقامتہ تلف شد - بہر حال دیوان مذکور ہم کہ
مکرر بہ مطالعہ درآمد بہ آن دوجہ کہ منظون با متقن ، شیخ و
چاہے نصیریان اوست نیست -“

ص ۳۶ "در سینه دویم فردوس آرام که دیوان ولی در شاهجهان آباد آمده
و اشعارش بر زبان خورد و بزرگ چاری گشته ."

ص ۳۶ "رواج شعر فارسی در هندوستان به نسبت رفته کم است و
رفته هم بی زمانا به پایه اعلی فارسی رسیده بلکه ازو بهتر
گردیده ."



فصل اول

شہالی ہند میں اردو شاعری کی ابتدائی روایت

(الف) مذہبی شاعری

(ب) لسانی خصوصیات ، شمال و دکن کی زبانوں کا فرق

سترھویں صدی عیسوی کے دکنی ادب پر نظر ڈالیں تو ہمیں اُردو ادب کی ایک چان دار روایت ملتی ہے جس کا طویل ماضی بھی ہے اور شالدار حال بھی ۔ مغلوں کی فتح دکن کے بعد ، جو فتح بیجاپور (۱۵۹۷ء/۱۶۰۰ء) اور فتح گولکنڈہ (۱۶۰۶ء/۱۶۱۰ء) کے ساتھ مکمل ہو گئی ، دکن پر گہرے سیاسی ، معاشرتی ، تہذیبی و لسانی اثرات مرتب ہوئے جن کے زیر اثر وہاں کا تہذیبی ڈھانچا بدلتے لگا ۔ ان اثرات نے ایک طرف اُردو کے رواج گھو تیز کیا اور دوسری طرف شہال و جنوب گہر آنگن بن گئے ۔ شہال کی زبان ، جو پہلے سے اورنگ آباد میں بولی جاتی تھی ، دکن کے دوسرے علاقوں میں بھی ادبی زبان بننے لگی ۔ ولی دکنی نے اسی لسانی روپ گھو لئے ڈھری وجہات سے ملا گھر امتیاز پیدا کیا ۔ اس بدلی ہوئی سیاسی صورت حال نے دکن گھو نڈھال گھر دیا اور اس کا تخلیقی اعتماد زائل ہونے لگا ۔ اگر دکن کی اس دور کی زبان کا شہال کی زبان سے مقابلہ کیا جائے تو نظر آتا ہے گھر وہ ایک دوسرے سے چت قریب آ گئی ہیں ۔ ولی دکنی ، سراج اورنگ آبادی ، امین گودھری اور آبرو ، لاجی ، مضمون کی زبان میں دکنی و شہال کا زیادہ فرق پائی نہیں رہا ۔ ایک طرف سیاسی فتح نے دکن گھو وہ دکن لہ رہنے دیا جو وہ فتح سے پہلے تھا اور دوسری طرف خود شہال بھی زوال کی لپیٹ میں آ گیا ۔ اورنگ زیب کے فوراً بعد ، جس کے شخصی تدبیر سے سیاسی و تہذیبی زوال اُڑکا ہوا تھا ، شہال کا روحانی غلطشار اور داخلی انتشار ابھر گھر سامنے آ گیا ، جا جایا معاشرتی و سیاسی نظام اپنی معنویت کھوئے

لگا اور اس تہذیب کے گشتِ نقل سے مختلف سیارے ٹوٹ ٹوٹ کر الگ ہونے لگے۔ اب یہ تہذیب ثابت و سالم نہ رہی تھی۔ اس کی اکال ٹوٹ گئی تھی۔ جب یہ صورت حال ہوتی ہے تو اثر سے طویل چیلے اور شاعری سے طویل نظمیں شائب ہونے لگتی ہیں۔ اسی لیے سترھویں صدی کے آخر میں خود دکن میں، جہاں طویل جنگ ناموں، میزبان ناموں اور مثنویوں وغیرہ کی ایک بڑی روایت تھی، غزل مقبول ہونے لگی۔ اس دور میں ولی دکنی کی عام مقبولیت کا ایک سبب یہ بھی تھا کہ وہ طویل نظموں یا مثنویوں کے بجائے غزل کا شاعر تھا۔

سیاسی و معاشرتی سطح پر اب سارے برعظیم میں ایک سی صورت حال تھی۔ معاشرہ انتشار کا شکار تھا اور فرد کا سکون دالوں کی طرح پکھر گیا تھا۔ اس 'پہر آفتاب دور کا فرد تلاش سکون میں ایک طرف تصوف کی چھتری کے نیچے اکھڑا ہوا اور دوسری طرف مذہبی رسوم کی ادائیگی کو اپنی خواہشات کے پورا ہونے کا وسیلہ سمجھنے لگا۔ اس دور میں مختلف مذہبی رسوم مثلاً نذر نیاز، میلاد، مجالس، ہر گئے کہ فرد، الہیں ترک کر کے، ذات پریشانیوں اور آفات و بلیات کا خطرہ مول لینے کو تیار نہیں تھا۔ اسی لیے ہم دیکھتے ہیں کہ مثنویوں کا رواج عام ہے، مزاروں پر چاندنی چڑھائی جا رہی ہیں، ٹوٹے ٹوٹکے کیے جا رہے ہیں، نذر نیاز لکھتے جا رہی ہے۔ ذبیوی خوش حالی کے لیے وظیفے بڑے جا رہے ہیں اور تعویذ گڈوں سے مرادیں پر آنے کے خواب دیکھتے جا رہے ہیں۔ پکھرتی ہوئی تہذیبوں میں اسی قسم کی رسومات حقیقی مذہب کی جگہ لے لیتی ہیں۔ اسی لیے سترھویں صدی کے اوائل اور اٹھارویں صدی میں ہمیں اس قسم کی بے شمار نظمیں ملتی ہیں جن میں میلاد نامے، معراج نامے، ہند نامے، شہادت نامے، وفات نامے اور جنگ نامے شامل ہیں۔ یہ جنگ نامے یا شہادت نامے کسی نئی جنگ کو بیان نہیں کرتے، جیسے "فتح نامہ" نظام شاہ" میں حسن شوق نے جنگ تالیکوٹ یا "علی نامہ" میں نصرتی نے علی عادل شاہ ثانی کی جنگوں اور دس سالہ دورِ حکومت کو موضوعِ سخن بنایا تھا۔ اب یہ جنگ نامے رسمی مذہبی جذبات کو آسودہ کر رہے ہیں جن میں خیالی معجزات کے بیان سے ایمان کو بچھنے کرنے کی کوشش کی جا رہی ہے۔ ان سب نظموں میں گرامات اور غیر مستند روایات کو اہمیت دی جا رہی ہے۔ مختار کا مولود نامہ، معراج نامہ، قسطنطنیہ کا مولود نامہ (۸۱۰۹۵ھ/۱۶۸۳ء)، اولیا کا قصہ ابو شحمہ (۸۱۰۹۰ھ/۱۶۷۹ء)، حب کی مثنوی معجزۃ فاطمہ، خواص کی مثنوی قصہ حسینی

(۱۰۹۰/۱۶۷۹ع) ، بیوک کا جنگ نامہ ، بہد حنیف (۱۰۹۲/۱۶۸۱ع) ، احمد -
 کلاؤات نامہ حضرت قاضی (۱۱۳۷/۲۵ - ۱۶۷۳ع) ، روشن علی کا عاشور نامہ
 (۱۱۰۰/۸۹ - ۱۶۸۸ع) ، اسماعیل اسرہووی کی مثنوی وفات نامہ یہی قاضی
 (۱۱۰۵/۹۸ - ۱۶۹۳ع) اور مثنوی معجزۃ الآثار (۱۱۲۰/۱۷۰۸ع) قسم کی
 مثنویاں یکساں طور پر دکن و شال میں ملتی ہیں ۔ مذہبی نظموں میں ، ان کے
 علاوہ اس قسم کی مثنویاں بھی ملتی ہیں جن میں انسان کو نصیحت کی جا رہی
 ہے یا عبرت دلا کر اصلاح احوال کی ترغیب دی جا رہی ہے ۔ حسین ذوق
 کی مثنوی وصال العاشقین (۱۱۰۹/۹۸ - ۱۶۹۷ع) ، نذیر العاشقین (۱۱۱۱/۱۰۰۰ -
 ۱۶۹۹ع) ، قاضی محمود بھری کی مثنوی من لکن (۱۱۱۲/۱۰۰۰ - ۱۶۹۹ع) ،
 ۱ - ۱۷۰۰ع) ، فراق کی مثنوی مرآۃ العشر (۱۱۳۳/۲۱ - ۱۷۰۲ع) میں
 ہندو تصوف کا امتزاج ملتا ہے ۔ ان کے علاوہ مذہب کی رسمی ضرورت پوری
 کرنے کے لیے شال و جنوب میں مرثیوں کا رواج بھی عام ہو گیا ہے ۔ یہ بات
 قابل ذکر ہے کہ ان مذہبی نظموں میں عام طور پر کوئی گہرا روحانی تجربہ
 شامل نہیں ہے ۔ ان کا مقصد ، جذباتی سطح پر ستنے یا پڑھنے والوں کے حلیہ
 کو کرامات اور غیر مستند افسانوی روایات کے پران سے آسودہ کرنا ہے ۔ یہ
 کام واقعات کو بلا کو افسانوی روایات کے ذریعے ، غم و اندوہ کی فضا پیدا کر کے ،
 مرثیوں میں اس طرح انجام دیا جا رہا ہے کہ ستنے والوں پر رقت طاری ہو
 جائے اور وہ آہ و بکا سے ثواب حاصل کر سکیں ۔ اس قسم کی نظموں کی روایت
 انھارویں صدی عیسوی میں دکن سے شال پہنچتی ہے ۔ دکن کی مذہبی نظموں کا مطالعہ
 ذکر ہم جگہ اول میں کر چکے ہیں ۔ یہاں ہم شال کی مذہبی نظموں کا مطالعہ
 کریں گے اور چونکہ ان نظموں کی کوئی خاص ادبی اہمیت نہیں ہے اس لیے اس
 دور کی زبان اور شال و جنوب کی زبان کے فرق کو سمجھنے کے لیے ان کا تقابلی
 لسانی جائزہ بھی لیں گے ۔

روشن علی روشن نے ”عاشور نامہ“ سنہ ۱۱۰۰/۸۹ - ۱۶۸۸ع میں

لکھا ، جیسا کہ ان دو اشعار سے ظاہر ہوتا ہے :

بناجِ دسویں و ماہِ صفر

(شعر ۲۵۳۳) ہوا اس کا انجام وقتِ فیر

ہزار اوپر یک حد میں یہیں تمام

(شعر ۲۵۳۴) بروزِ دو شنبہ ، صفر ، وقتِ شام

رو۔ علی کا ذکر کسی تذکرے میں نہیں ملتا۔ وہ اپنے دور کے کوئی معروف شاعر نہیں تھے۔ ان کی اہمیت یہ ہے کہ ایک ایسے دور میں، جب اردو زبان کا ادبی رواج شہال میں ہوا، انھوں نے روزمرہ کی زبان میں ۳۵۴۴ اشعار پر مشتمل عاشور نامہ تصنیف کیا جو اس دور کی عام زبان کی ترجمانی کرتا ہے۔ عاشور نامہ کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کا پورا نام روشن علی اور تخلص روشن تھا :

اے روشن علی مختصر کہہ کتاب
کہاں تک کہے معجزے باسواب (شعر ۲۸۳)
روشن مختصر کر شہیوں کی بات
بیان وار بولے ہو حد جزو کتاب (شعر ۱۳۸۳)

منقبت 'چار مار' سے معلوم ہوتا ہے کہ روشن علی سنی العقیدہ مسلمان تھے^۲۔ ان کا پیشہ امامت تھا اور وہ مسجد کے ایک حجرے میں رہتے تھے^۳۔ اس شعر سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے "سہارنگ پور" میں سکونت اختیار کر لی تھی :

یہ گھر میر دلیا موافق قدر
سکونت کیا تھا سہارنگ پور شہر (شعر ۶۳)

عاشور نامہ کے مرتب و مقدمہ نگار مسعود حسین خان نے سہارنگ پور کو سہارن پور سمجھ کر یہ سوال اٹھایا کہ "سہارن پور کو روشن علی سہارنگ پور کیوں لکھتا ہے ؟ اس کی وجہ سمجھ میں نہیں آئی"^۴۔ حالانکہ سہارنگ پور ایک الگ شہر کا نام ہے جس کا ذکر تاریخوں میں آتا ہے۔

آثار اکبری میں لکھا ہے کہ "خانوان (خانوہ) ایک مقام ہے جو فتح پور سیکری سے مغرب کی جانب چار گوس پر واقع ہے اور ریاست بھرت پور میں شامل ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں ۱۳ جمادی الثانی ۹۴۳/۱۵۲۶ع کو بابر نے مارواڑ کے راجہ سنگرام عرف رانا سانگا کو شکست دے کر خاندانِ مغلیہ کے قدم مضبوطی کے ساتھ ہندوستان میں جا دے تھے۔ رانا سانگا کے ساتھ دو لاکھ ایک ہزار سپاہی تھے جن میں سے ۸۰ ہزار اس کے اپنے تھے۔ اس کے علاوہ صلاح الدین والہر سارنگ پور (مالوہ) کے تیس ہزار، حسن خان حاکم میوات کے بارہ ہزار۔۔۔" ۵ اسی طرح ایک اور تاریخ میں آیا ہے کہ "ملہو خان نے ۱۵۳۹/۹۴۳ع میں مانڈو پر قبضہ کیا اور نادر شاہ کے نام سے حکومت کرنے

لگا۔ ابھی چھ برس بھی نہ گزرے تھے کہ شیر شاہ نے، جو بہانوں کے چلے جانے کے بعد دہلی کی بادشاہت پر قبضہ کر چکا تھا، مانلو پر حملہ کیا۔ قادر شاہ نے اطاعت قبول کر لی اور شیر شاہ نے اپنے وزیر اور عزیز شجاع خان کو جہاں کا حاکم مقرر کیا اور وہ علاقہ، جو اجمین اور سارنگ پور کے چاروں طرف ہے، اس کے سپرد کر دیا۔^۱ حاکم مانلو، سلطان باز چاند اسی شجاع خان کا بیٹا تھا۔ ان حوالوں سے یہ بات واضح ہوئی کہ سہارنگ پور سہارن پور نہیں ہے بلکہ یہ مانلو کے علاقے کا شہر سارنگ پور ہے جو اجمین اور بھوپال سے قریب ہے اور جہاں روشن علی نے اقامت اختیار کر لی تھی۔

روشن علی نے بار بار اپنے اشعار میں لکھا ہے کہ وہ ہندوی زبان میں اپنے خیالات کا اظہار کر رہا ہے۔ کہیں وہ اس زبان کو، جو آج اردو کے نام سے موسوم ہے، ہندوی کہتا ہے اور کہیں ہندی یا ہندوستانی، جیسا کہ ان اشعار سے ظاہر ہے :

دیکھا تھا کتابوں میں یہ ہی کلام
(شعر ۲۸۲) نظم ہندوی گورے بولا تمام
یہ عاشور نامہ یہ ہندی زبان
(شعر ۷۰) کہوں گربلا کی لڑائی عیان
یہ روشن علی نے سنا تھا یہاں
(شعر ۴۵۱۷) زبان ہندوستانی میں بولا عیان

وہ اپنی اس تصنیف کو کہیں ”عاشور نامہ“ کہتا ہے، جیسا کہ اوپر کے شعر سے ظاہر ہے اور کہیں ”جنگ نامہ“ کہتا ہے :

کہ اس جنگ نامہ کو ہندی گروں
(شعر ۸۴) نہم عقل اتنا نہیں دھروں

دو حقیقت یہ عاشور نامہ بھی ہے اور جنگ نامہ بھی۔ اس میں روشن علی نے واقعات گربلا اور جنگ نامہ^۲ بد حنیف کو ملا کر ایک کر دیا ہے۔ بد حنیف ظالم یزد کو ہلاک کرتے ہیں اور سننے والے عاشور نامہ کو سن کر اطمینان کا سانس لیتے ہیں۔ روشن علی نے واقعات گربلا اور واقعات بد حنیف کو ملا کر نہ صرف داستان کو مکمل کر دیا ہے بلکہ واپس کو ہلاک کر کے ٹریجیڈی کو کامیڈی میں بدل دیا ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ عاشور نامہ اپنے دور میں مقبول رہا ہوگا۔

روشن علی نے عاشور نامہ میں ان معتبر و غیر معتبر روایات کو استعمال کیا ہے جو اس زمانے میں مروج تھیں۔ اگر واقعات کربلا کا ابتدا سے یسویں صدی تک مطالعہ کیا جائے تو ان میں ایک ارتقا نظر آتا ہے۔ یہ بذاتِ خود ایک دلچسپ موضوع ہے۔ زیرِ نظر ”عاشور نامہ“ میں مثنوی کی روایت کے مطابق چلے حد ہے، پھر نعت اور خلائے راشدین کی منبت کے بعد وجہ تصنیف بیان کی گئی ہے۔ عاشور نامہ کا آغاز امام حسن و حسین کے معجزات و خواب سے ہوتا ہے۔ یہاں رسولؐ خدا، حضرت علی و حضرت فاطمہ کے ذکر سے مثنوی کی فضا تیار کی جاتی ہے۔ اس کے بعد روشن علی نے لکھا ہے کہ ایک دن امیر معاویہ نے یزید کو بلا کر کہا کہ مدینے میں ایک شخص زید رہتا ہے جو بہت خوب صورت ہے اور میں بہت دن سے اس پر مبتلا ہوں۔ خدا کے واسطے اس سے ملاؤ۔ یہ سوال روشن علی کے لیے بے معنی ہے کہ عربوں کا امرد پرستی کی طرف رجحان نہیں تھا۔ پھر ہاپ بیٹے کو بلا کر ایسی بات کیسے کہتا؟ پھر امیر معاویہ خود خلیفہ وقت تھے، وہ براہِ راست زید کو بلوا سکتے تھے۔ انہیں یزید کا وسیلہ اختیار کرنے کی کیا ضرورت تھی؟ پھر حال روشن علی نے لکھا ہے کہ یزید یہ سن کر نکر مند ہوا اور ایک نوشتہ لکھ کر حاکمِ مدینہ کو روانہ کیا۔ قائد وہاں پہنچا تو حاکم نے زید کو بلوا کر کہا کہ یہ تیرے فائدے کی بات ہے اگر تو یزید کی جن گولیوں کو لے اور اپنی بیوی کو طلاق دے دے۔ اس نے اپنی بیوی کو طلاق دے دی اور یزید کے پاس ملکِ شام پہنچا۔ زید کو دیکھ کر یزید اپنے محل میں گیا اور واپس آ کر کہا کہ ”میری جن یہ کہتی ہے کہ تو نے اپنی حسین و جمیل بیوی کو کیوں طلاق دی؟ اگر طلاق دینے کی وجہ حاکم وقت کا حکم یا تیرا لالچ تھا تو پھر تو مجھے بھی کسی لالچ میں آ کر طلاق دے سکتا ہے۔ زید یہ سن کر بہت افسردہ ہوا اور مدینہ واپس آ گیا۔ امیر معاویہ سے زید کی ملاقات ہوئی یا نہیں، اس بات کا کوئی ذکر نہیں ملتا۔ البتہ یہ بتایا گیا ہے کہ پھر یزید نے موسیٰ اشعری کے ذریعے زید کی عورت کو بیگامِ نکاح بھیجا لیکن اس عورت نے یزید کو قبول کرنے سے انکار کر دیا اور امام حسن سے نکاح کر لیا۔ موسیٰ اشعری نے یزید کو خبر دی۔ اس نے سنا تو آگ بکولہ ہو گیا اور کہا:

جو میں بادشاہی کا قابض ہوں

اول میں حسن کو سوچوں سے گٹھوں

دوم میں حسین کو نہ چھوڑوں کہیں

ماروں ان کو ایک ایک کر کے یہیں (شعر ۴۷۰)

اور یہیں سے دشمنی کی پتلا گھری ہو گئی۔ جب یزید تخت پر بیٹھا تو اس نے امام حسن و حسین سے انتقام کے لیے منصوبے بنائے۔ واقعہ کربلا اس دشمنی کا نتیجہ تھا۔ تخت نشینی کے بعد یزید نے عتبہ کو لکھا کہ وہ دھوکے فریب سے انہیں قتل کر دے :

حسن اور حسین کو تو کچھ فائدہ کر

کا دے جہاں سے مگر چہند کر (شعر ۴۷۹)

اس کے بعد یزید نے دوسرا خط بھیجا جس میں یہ کام نہ ہونے کی صورت میں خود عتبہ کو قتل کرنے کی دھمکی تھی۔ عتبہ نے خط پڑھا تو اس کے پیروں تلے کی زمین نکل گئی۔ اس نے سوچا کہ حسن کو کیسے ٹھکانے لگایا جائے۔ ایک گھنٹی سے رابطہ پیدا کیا۔ اس نے جا کر امام حسن کی ایک بیوی کو بھڑکایا اور کہا کہ اس کے پاس ایک ایسی چیز ہے کہ اگر تو حسن کو کھلا دے تو وہ دوسری بیویوں کے بجائے صرف تیرا ہی ہو کر رہے۔ نادان عورت تھی۔ گھنٹی کے پھانے میں آ گئی اور ایک دن جب حسن شکوے سے واپس آئے تو کھانے میں ملا کر وہ چیز انہیں کھلا دی۔ یہ زہر تھا۔ حسن وفات پا گئے۔ وفات کے وقت انہوں نے قاسم کو بلایا اور یہ وصیت کی کہ ہمیشہ چچا (حسین) کا حکم ماننا۔ امام حسن کی وفات کے بعد یزید نے مکہ کے سرداروں کو خط لکھا کہ اگر تم حسین سے دوستی کرو گے تو میں تمہیں قتل کرا دوں گا اور اگر حسین کو مکہ سے نکال دو گے تو انعام و اکرام سے نوازوں گا :

حسین میرا دشمن ہے جانی سدا

کیا اس نے مجھ کو جو ہے جدا (شعر ۶۸۵)

بغیر اس کو مارے نہیں مجھ کو چین

مجھے قتل اس کا ہوا فرض عین (شعر ۶۸۶)

سرداروں نے سوچ کر طے کیا کہ گوفیوں سے کہا جائے کہ وہ حسین کو خط لکھیں۔ عائد نے انہیں ایک خط لکھا کہ اہل کوفہ آپ کے ہاتھ پر بیعت کرنے کے لیے آئیں ہیں اور اگر وقت پڑا تو وہ آپ کے ساتھ مل کر دشمن سے جنگ کرنے سے اپنی دریغ نہیں کریں گے۔ حسین ان کے فریب میں آ گئے اور اہل خانہ کے ساتھ کوفہ روانہ ہو گئے۔ اس کے بعد روشن علی نے جنگ کی

تفصیل دی ہے جو 'عمر کی شہادت کے بیان سے شروع ہوتی ہے اور پھر باری باری سب میدانِ جنگ میں جانے والے اور شہید ہونے والے ہیں۔ جب قاسم جانے لگے تو حسین نے کہا :

بولے شہ نہ تیرا ابھی کام ہے
حسن مجتبیٰ کا تو ہی لام ہے
(شعر ۱۵۱۷)
ہزاری رضا تم اُوپر ہے نہیں
نہ جاؤ جدا ہو کے لڑنے کے نہیں
(شعر ۱۵۱۸)

لیکن حضرت قاسم نے اصرار کیا اور جب امام حسین نے دیکھا کہ اب اجازت کے سوا کوئی چارہ نہیں ہے تو وہ غصے میں ان کا ہاتھ پکڑ کر غصے میں لے گئے۔ سب کی رضا سے حضرت قاسم کے سہرا بندھا اور نکاح پڑھایا گیا۔ روشن علی نے لکھا ہے کہ خوشی کے اس موقع پر عورتوں نے منگل گائے۔ دوسرے مرتبہ گویوں کی طرح روشن علی کا ابھی یہ مسئلہ نہیں ہے کہ وہ سوچے کہ میدانِ جنگ میں، جہاں بیشتر افراد شہید ہو چکے ہیں، عورتیں منگل کیسے گا سکتی ہیں۔ اس موقع پر سہرا کہاں سے میسر آ سکتا ہے؟ پھر حال نکاح کے بعد ابھی حضرت قاسم اپنی بیوی کے پاس گئے ہی تھے کہ میدانِ جنگ سے فوجِ یزید نے ہٹکارا :

کہ میدان خالی ہے آؤ شتاب
لڑو آن کر ہم سنی بے جواب
(شعر ۱۵۶۵)
بہت وقت گزرا نہ آیا کوئی
سبھی مر گئے یا بچا ہے کوئی
(شعر ۱۵۶۶)

یہ سن کر جناب قاسم میدانِ جنگ میں گئے اور نہایت بہادری سے لڑتے ہوئے جابر شہادت پایا۔ ان کے بعد علی اکبر بن حسین گئے، وہ بھی شہید ہوئے۔ علی اصغر کے تبر لگنے کا بھی واقعہ بیان کیا ہے۔ حضرت زین العابدین نے اجازت چاہی تو حسین نے کہا کہ تم بیمار ہو، اسی وقت اپنا سجادہ نشین مقرر کیا اور دعا دی کہ سارے اولیاء، قطب، غوثِ تیری نسل سے ہوں گے اور خود میدانِ جنگ میں چلے گئے۔ اس کے بعد امام حسین کی بہادری، شجاعت اور شہادت کو تفصیل سے بیان کیا ہے۔ ان کی شہادت کے بعد اہلِ خاندان پر کیا گزری اس کا حال مختلف انسانی روایات کے ساتھ بیان کیا ہے اور لکھا ہے :

ستر دو پتھر ہوئے ہیں شہید
بہ حکمِ الہی بہ نہرِ یزید
(شعر ۱۷۳۱)

اس کے بعد مختلف روایات ، واقعات اور خواب بیان کیے گئے ہیں ۔ یہاں سے جنگ پد حنیف 'عاشور نامہ' میں شامل ہو جاتی ہے ۔ اس میں روشن علی نے بیان کیا ہے کہ کس طرح یزید قتل کیا جاتا ہے اور کس طرح حضرت زین العابدین کو تخت پر بٹھا کر تاج ان کے سر پر رکھا جاتا ہے اور ان کے نام کا خطبہ پڑھا جاتا ہے ۔ دعا پر 'عاشور نامہ' ختم ہو جاتا ہے ۔

'عاشور نامہ' آج کے معیار سے کوئی ادبی تصنیف نہیں ہے لیکن یہ ایک ایسی تصنیف ضرور ہے جس سے شال میں اُردو زبان کے ارتقا کا سراغ ملتا ہے ۔ یہ ایک مشوی ہے جو عوام کی جذباتی ضرورت پوری کرنے اور ثواب دارین حاصل کرنے کے لیے لکھی گئی ہے ۔ اس دور میں ، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ، مذہب کی حقیقی روح مرہ ہو چکی تھی اور رسوم ، مذہبی تقریبات ، مجالس و محافل نے اس کی جگہ لے لی تھی ۔ ایسی عنوانوں میں ثواب حاصل کرنے کی غرض سے عزیز و اقارب ، دوست احباب اور اہل محلہ ایک جگہ جمع ہو جاتے ۔ ایک شخص ایسی مذہبی نظموں کو نرم یا سخت الفاظ سے پڑھتا ۔ لوگ توجہ سے سنتے ۔ واقعات گرہلا پر آسو چاتے ، سینہ گوی کرتے اور سر ہنستے ۔ اس کے بعد فاتحہ ہوتی اور اہل محلہ میں شیرینی تقسیم ہوتی ۔ اُس دور میں ایسی بہت سی نظمیں لکھی گئیں لیکن شائع ہو گئیں ۔ اس لیے روشن علی کا 'عاشور نامہ' ، اس دور کی زبان کے تعلق سے ، خاص اہمیت اختیار کر لیتا ہے ۔

عاشور نامہ کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں عوام کی زبان ، عوام کے تلفظ و لہجہ کے ساتھ استعمال ہوتی ہے ۔ اس کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں لفظوں کا تلفظ کیا تھا ۔ روزمرہ و معاشرہ کی کیا صورت تھی ۔ عربی ، فارسی ، ترکی و ہندی الفاظ کس طرح بولے جاتے تھے ۔ عاشور نامہ کی زبان اس دور کی خالص اُردو ہے ۔ اس میں فارسی تراکیب بھی کم کم استعمال ہوتی ہیں ۔ زبان صاف و روان ہے اور اظہار بیان کی کمزور روایت کے باوجود روشن علی کو اظہار پر قدرت حاصل ہے ۔ حمد و ثناء کے یہ چند شعر دیکھیے :

- | | |
|---------|-------------------------------|
| | کروں پہلے توحید ایزد تعالٰی |
| (شعر ۱) | نہ ہے ذات گو اس کی برگز زوال |
| | الہی تری ذات ہے اسم یزل |
| (شعر ۲) | جہاں سب ہیں معمور تو ہر شکل |
| | نوئی ذوالجلال اور نوئی والکرم |
| (شعر ۳) | ہوا ایک ہل میں سو تیرا رحم |

- تو بے چوں چکولست قادر کرم
 تو واحد ، احد ، ایک ، راحہ ، رحیم (شعر ۶)
- زمین آسماں ہیں تمہاری سے مقیم
 ازل سے ابد تک ہے تو ہی کرم (شعر ۷)
- فی الخلائق ، شفیع الاسم
 اسی ذات پر ہے نبوت ختم (شعر ۸)
- اوسے نور ہے میں یہ روشن مدام
 ستارے ظلمت ساتوں آخر تمام (شعر ۹)
- ترے نور سے عرش و کرسی کیا
 شرف سب نبیوں کا تجھ کو دیا (شعر ۱۰)
- ترے نور سے سب گئے یہ مہربان
 نہ طاقت زباں کو جو بولوں بیان (شعر ۱۱)
- میں ہی مرسلان میں تو ہے تاج سر
 شفاعت گسرو گے ہم روز حشر (شعر ۱۲)
- دروہی ہزاروں ہیں تجھ ذات پر
 و ہر آل یجمع کلمات پر (شعر ۱۳)

حمد و نعت میں عربی و فارسی الفاظ زیادہ استعمال ہوئے ہیں لیکن یہ وہ الفاظ ہیں جن سے ان بڑے اور تعلیم یافتہ دونوں ، مذہبی مناسبت کی وجہ سے ، مانوس ہوتے ہیں ۔ لیکن آگے چل کر اظہار بیان میں عام زبان شامل ہو جاتی ہے ؛ مثلاً میدان جنگ کا بیان دیکھیے :

دروازے شہر کے کسے سارے ہند
 ہزاروں سواروں و پیادہ دیگر
 لگی ہوئے چوٹوں سے مار مار
 رفیق تھے جو ان کے بہادر جوان
 چدھر گو پھری وہ بہادر جوان
 جو آوے مقابل وہ جاوے نہیں
 گریں جس پہ حملہ اسے ڈالیں مار
 بڑبڑی کا لشکر جو بوسا کا وہاں
 گریں مصلحت مل کے وہ سب جنے

کیا فرمے ، ان کو اٹھایا یہ دند
 ہوئے گرد مسلم کے سب آن کر
 چلے تیر ، شمشیر ، جھنڈر ، کٹار
 تلواروں سے مارے پت گوفیاں
 نہ طاقت کسی کو جو آوے وہاں
 اسی خوف سے کوئی آوے نہیں
 گئے پت کے آخر وہ سب لایکار
 کئے چھوڑ کر کھیت سب گوفیاں
 بساری رہے شرم اس کے گھسے

وہ لعنت کرے گا ہمارے اوپر
 چکر ہے مرا اس کے غم سے بھٹا
 یہ لازم ہے سب کو لڑو گھیت پر
 اکھلا اسے کر کے سر گٹھ لیت
 جو ہوسرنے ہو، ظالم نے ایسا کیا
 برائی کی معلوم تھی اونچ نیچ
 نہ طاقت تھی لشکر کو آوے وہاں
 ہوا نور، رحمت کا ان پر ہدید
 مسلمان ہیں ہے گھوٹی ہا ایمان
 کہہ دینا ہے آخر خدا کو جواب
 نہ ہائی انہوں نے میسر کیا
 مشک بھر کے ہائی کی لایا وہاں
 انہوں نے دعا کی تری غیر ہو
 وہ حبشی اسی وقت پایا حصول
 (ص ۸۳، ۸۴)

اگر یہ سنے گا یزیدی خبر
 کہ چالیس اسواروں سے لشکر ہٹا
 یزید ہم گدو مارے گا بھر گہیر کر
 چلو بھر کے تم اس کو ہٹا کر
 یہ سن بات لشکر وہ جلدی بھرا
 یہ بد ذات تھا مارے لشکر کے بیچ
 اگر یہ نہ بد ہوتا لشکر عیاں
 رفیق ان کے جو تھے ہوئے سب شہید
 کہا پھر یہ مسلم نے اے گولیاں
 کوزہ ایک ہائی کا لاوے شتاب
 یہ سن کوفیوں نے تلے سر کیا
 الھی بیچ تھا ایک حبشی جوان
 کہہ مسلم ہو ہائی تم میر ہو
 گسری حق نے یارو دعا وہ قبول

’عاشور نامہ‘ کو لکھے ہوئے تین سو سال ہو چکے ہیں لیکن اس کی زبان
 بنیادی طور پر وہی ہے جو ہم آج بھی بولتے ہیں۔ ادبی لحاظ سے آج اس کی
 گھوٹی قابل ذکر اہمیت نہیں ہے لیکن زبان و بیان کے ارتقا میں ۳۵۴۴ اشعار کی
 یہ طویل مثنوی یقیناً اہمیت رکھتی ہے۔ اس سے پتا چلتا ہے کہ اس دور میں
 زبان کا کیا گینٹا تھا؟ اس پر کون کون سے اثرات کام کر رہے تھے۔ عام
 زبان کا لہجہ اور عربی فارسی ترکی ہندی الفاظ کا تلفظ کیا تھا۔ اس لیے ضروری
 ہے کہ شہال کی اس مثنوی کا اس زاویے سے بھی مطالعہ کر لیا جائے اور
 دیکھا جائے کہ اس دور میں شہال اور دکن کی زبان میں کیا فرق تھا اور اس
 فرق کی کیا نوعیت تھی؟

(ب) لسانی خصوصیات، شہال و دکن کی زبانوں کا فرق:

شاہ حاتم نے ۱۱۶۹ھ/۱۷۵۵-۵۶ع میں جب ”دیوان زادہ“ کا دیباچہ لکھا
 تو بتایا کہ اردو میں فارسی فعل و حرف کو استعمال کرتا صحیح نہیں ہے اور
 آرو (م ۱۱۶۹ھ/۱۷۵۳ع) کا یہ شعر بھی لکھا:

جو کھ لاوے ریختے میں فارسی کے فعل و حرف
لغو ہیں گے فعل اس کے ریختے میں حرف ہے

لیکن یہ تقریباً نصف صدی بعد کی بات ہے۔ حاتم کے ”دیوان قدیم“ میں خود اس کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ روشن علی کے دور میں فارسی کے فعل و حرف عام طور پر ادبی زبان میں استعمال ہوتے تھے۔ عاشور نامہ میں اس کی بہت سی مثالیں ملتی ہیں، مثلاً :

فارسی حرف ”بر“ کا استعمال

ع تو گلزار آفتاب کیا ”بر“ خلیل (شعر ۸)
فارسی حرف ”از“ کا استعمال

ع کہہ کیا حکم ہو ”از“ اماں مکر (شعر ۷۷)
فارسی حرف ”اور“ کا استعمال

ع و ”دو“ روم شام و شرق و غرب (شعر ۵۳۰)

حاتم نے اپنے دور کی زبان کے اصولوں میں ایک اصول یہ بھی بتایا ہے کہ عربی و فارسی کے الفاظ صحیح تلفظ کے مطابق استعمال کرنے چاہئیں لیکن روشن علی کے دور میں یہ الفاظ اسی طرح لکھے جاتے تھے جس طرح یہ بولے جاتے تھے۔ عاشور نامے میں کثرت سے اس کی مثالیں ملتی ہیں، مثلاً :

شکل ع جہاں سب میں معذور تو ہر شکل (شعر ۲)

خَلْق ع ہے خالق خلق کا رب العالمین (شعر ۱۸)

حُشْر ع حشر نک جو کوئی لیوے اس کا نام (شعر ۲۶)

خَم ع اسی ذات پر ہے لبوت ختم (شعر ۳۰)

شَرَف ع دیا شرف حق نے سو ان کو نہ مال (شعر ۵۰)

ظَلَم ع یہ غریب اونہوں کے ظلم ظاہر (شعر ۶۶)

فِکْر ع فکر دل میں اپنے تو اب مت دھڑے (شعر ۱۰۰)

اَمَل ع ہے تعبیر اس خواب کی یہ اصل (شعر ۱۲۴)

بُغْض ع بغض اس کے دل میں ہے سو گیاں کر (شعر ۴۸۹)

نَوَختُ ع و درخت سے جس دم اُتارا اُنے (شعر ۹۰۴)

جَبَر ع سہو اپنے اُوپر نہر اور جبر (شعر ۹۹۶)

ایک جگہ صِفْتُ بالذہا ہے اور دوسری جگہ صحیح تلفظ کے ساتھ صِفْتُ بھی بالذہا ہے :

صِفْتُ ع تری جگ میں ہے صفت لیکن عیاں (شعر ۱۱)

صِفْتُ ع زبان کو سکت دے صفت ہونا (شعر ۱۲)

یہ ہے الفاظ جو آج تشدید کے ساتھ بولے جاتے ہیں ، روشن علی کے دور میں بغیر تشدید کے بھی مستعمل تھے ۔ اسی طرح وہ الفاظ جن میں تشدید نہیں ہے ، تشدید سے ابھی بولے جاتے تھے ، خصوصاً ضرورتِ شعری کے لیے اس قسم کے تصرقات جائز تھے ، مثلاً :

بغیر تشدید کے :

لصفا اور قدرت بد صادق منجا

جو کچھ تو کرے گا مجھے وہ آچھا (شعر ۶۲)

ع قضا مختصر پاس کا جوش تھا (شعر ۵۰۳)

جہاں لفظ سجا ، اچھا اور لصا بغیر تشدید کے استعمال ہوئے ہیں ۔ تشدید کے ساتھ :

ہوئے ہاک کپڑے گودی لب سون (شعر ۱۳۴)

رنگا رنگ گپڑ سبھی بین کر (شعر ۲۰۲)

دے وہ شہیدوں کی جگہ خدا (شعر ۲۱۷)

وہ کدبانو سلام آ کر گھبرا (شعر ۳۳۸)

کری بات لبول بہ شاہ کی (شعر ۱۱۰۶)

عاشور نامہ میں اسمائے خیاثر کی مختلف صورتیں ایک ساتھ استعمال ہیں آئی

ہیں جن میں سے بہت سی بعد کے دور میں ترک ہو گئیں ۔ چند صورتیں یہ ہیں :

وہ (شعر ۹۷۶) ، تو ، مجھ ، میں (۹۸۲) ، میرا ، تم ، (۹۰۲) ، میرے ،

میری (۹۷۲) ، ہم (۵۸۳) ، ہمیں (۵۸۳) ، اولہوں (۳۹۲) ، انہو (۳۸۸) ، اُنے

(۱۰۰) ، اُن (۶۹۸) ، کُن (۱۹۲) ، مَن (۳۹۹) ، یُن (۵۸۸) ، لُرا (۸۸۹) ، مَکَرے (۶۲۹) ، مَکھاری (۷۰۰) ، اَکیرے (۷۰۲) وغیرہ -

اسی طرح اس دور میں نوں غنہ کا استعمال عام طور پر ہوتا تھا - یہی صورت ہمیں عاشور نامہ میں ملتی ہے ، مثلاً :

ع نِی جا دلاسا دیوڑ لالان (شعر ۱۹۰)

ع یونہیا سوز سہی اے دل بند من (شعر ۱۹۲)

ع چلے کوچ در کوچ وے ظالان (شعر ۸۱۶)

یہاں نوں غنہ کا استعمال زائد ہے لیکن اب پھر لفظ میں ن عام طور پر اسی طرح استعمال ہوتا تھا اور زبان پر یہ اثرات ابھی باقی تھے -

”عاشور نامہ“ میں واحد لفظ کی جمع زیادہ تر ”وں“ اور ”ئی ن“ لگا کر بنائی گئی ہے - مثلاً :

ساتون (شعر ۴) ، لیون (۴۸) ، دوستون (۵۷) ، عاشورون (۶۸) ، شاہزادون (۱۸۱) ، گہڑون (۲۰۳) ، سردارون (۳۹۵) ، سوکٹون (۴۷۲) ، تیلیں (۱۱۶۳) وغیرہ ، لیکن بعض الفاظ کی جمع ”اں“ لگا کر بھی بنائی گئی ہے - مثلاً :

مرہلاں (۴۴) ، شہیدان (۱۱۸) ، ہزاراں ، سواراں (۸۴۹) وغیرہ - ان کے علاوہ مبارک باذیاں (۱۳۵) ، دختریں (۴۱۹) بھی ملتی ہیں - اسی دور میں واحد سے جمع بنانے کی یہ سب صورتیں ایک ساتھ رائج تھیں -

جہاں تک حرف کا تعلق ہے ، ان میں نے (۴۱) ، سہی (۵۶) ، سہی (۱۵۲) ، منے (۲۲۱) ، اوپر بمعنی پر (۴۸۳ و ۱۱۳۸) کے علاوہ چتر ، کدھی ، انا ، سون (۷۷) ، مون (میں) ، ائی ، کون (کو) اے (اتنے) وغیرہ بھی ملتے ہیں - اس دور میں گم و بیش سب حرف ایک ساتھ استعمال ہو رہے ہیں -

قوامی حرف از ، پر ، در ، بہ بھی ساتھ ساتھ حسب ضرورت استعمال ہو رہے ہیں - بہت سے الفاظ جو آج مؤنث ہیں اُس زمانے میں مذکر بولے جاتے تھے - مثلاً :

وجہ ع وجہ اس کا میں نے یہ ظاہر کرا (شعر ۵۲)

عقل ع ولے عقل اتنے کہاں ہے مرا (شعر ۸۲)

لدا ع اسی وقت حق سے یہ آیا لدا (شعر ۹۳۰)

مزا ع بے ادبی کروی تھی مزا یہ ملا (شعر ۱۰۶۱)

علامت فاعلی ”نے“ کا استعمال دکنی اُردو کے برخلاف شمال کی زبان میں عام تھا - یہی صورت عاشور نامہ میں ملتی ہے - مثلاً :

ع فرمایا الہون نے تو سن اے ظہیر (شعر ۹۴)

- ع کیا عرض میں نے کہو تم یہاں (شعر ۹۵)
 ع عجب حق تعالیٰ نے کی تھی وہ رات (شعر ۱۰۳)
 لیکن کہیں علامت لاعلمی "نے" حذف بھی کر دی گئی ہے۔ مثلاً :
 ع فرمایا انہوں تو سن بات عین (شعر ۹۶)
 ع موالق قصوں کے خبر میں دیا (شعر ۱۰۵)
 اسی طرح "گر" یا "کے" بھی کہیں حذف کر دیے ہیں۔ مثلاً :
 ع یہ سن بات ایسا ہوا شاد دل (شعر ۹۷)
 ع اسی وقت اُٹھ میں قدم پر گرا (شعر ۹۸)
 لیکن اکثر موجود بھی ہے جیسے :

- ع رضا حق کے اوپر سو راضی رہیں (شعر ۳۸۷)
 حرف کی ایک دلچسپ صورت یہ ملتی ہے کہ دو حروف ایک ساتھ استعمال کیے
 گئے ہیں۔ یہ صورت قصہ "مہر افروز و دلبر" اور "کربل گتھا" میں بھی
 ملتی ہے ، جو بعد کے دور میں ترک کر دی گئی۔ مثلاً :
 ع سوال ان کے کا کچھ دیا نہیں جواب (شعر ۱۸۲)
 ع کرامت شہوں کی کا حد ہے گہاں (شعر ۲۸۳)
 ع یہ مضمون لکھ کر کے قاعد بلا (شعر ۲۹۹)
 ع قربان گرد ان کے کے پھرتا تھا میں (شعر ۱۹۰۲)
 عاشور نامہ میں تھے ، تھی ، تھا کے ساتھ ساتھ کہیں گہیں اٹھا ، اتھی ،
 اتھیں بھی استعمال ہوئے ہیں۔ مثلاً :

- ع توڑے بھید میں کنت گنوا اٹھا (شعر ۱۵)
 ع کہ تقدیر اب کی اتھی سو ہوئی (شعر ۵۳۲)
 ع کہ گھر بیچ وٹھیں اتھیں فاطمیں (شعر ۶۰۹)
 فعل کی دوسری صورتیں وہی ہیں جو سبر و سودا کے دور تک ملتی ہیں۔ مثلاً :
 آوئے (۲۰۱) ، سوئے (۲۵۱) ، سوڑا (۳۹۹) ، کھوڑے (۶۳۹) ، آئے
 کر (۶۳) ، سمجھائے کر (۳۲۵) ، ہے گا (۳۸۰) ، ہوئے گا (۲۹۸) ، ہی گے
 (۳۵۰) ، ہے گی (۶۰۸) وغیرہ۔

مانی مطلق کی وہی شکل ملتی ہے جو شمال سے مخصوص ہے اور آج بھی
 اردو میں اسی طرح مستعمل ہے۔ مثلاً :

- ع کتب معبر سے سنا یا پڑھا (شعر ۱۱۵)
 ع مدینے کو بھیجا شتای چلا (شعر ۲۹۹)

ع لکھے کو جو دیکھا تو اس زید نے (شعر ۲۰۱)
 ع وہ یہاں شہادت الہوں نے چکھا
 یہ صورت دکئی اردو کے ماضی مطلق سے مختلف ہے جہاں سنا کے بجائے سنا ،
 بڑھا کے بجائے بڑھا ، بھیجا کے بجائے بھیجا ، چلا کے بجائے چلا ، دیکھا کے
 بجائے دیکھا اور چکھا کے بجائے چکھا استعمال ہوتا ہے ۔
 عاشور نامہ کے چند اور لسانی چلو قابل غور ہیں :

(۱) ایک جنگ ہار لکا کر مرکب بنایا ہے ۔ یہ دکئی میں عام ہے لیکن
 شہال کی زبان میں اس کا استعمال کم ہے :

ع حکم تب ہوا اس گونہار کا (شعر ۲۳۲)
 (۲) واژ عطف کا استعمال عربی و فارسی الفاظ کے علاوہ ہندی الفاظ کے
 ساتھ بھی عام طور پر کیا گیا ہے ۔ یہ صورت اس پوری صدی میں نثر اور شاعری
 دونوں میں ملتی ہے ۔ اس کو ہمیں پھر اختیار کر لینا چاہیے ۔ اس سے زبان کی
 قوت اظہار کے ساتھ اچھی نثر لکھنے میں آسانی پیدا ہوگی ۔ عاشور نامہ میں واژ
 عطف کی چند صورتیں یہ ہیں :

ع نہیں سوئے ہیں و دل جاگتا (شعر ۸۰)
 ع پیچ ہوں گے پناے و تشنہ سبھی (شعر ۲۳۰)
 ع کہ بھائی و چاکر سبھی ان کرے (شعر ۱۳۵۱)
 اسی طرح رات و دن (۹۴۰) ، جو رو اپنی و لڑکے (۹۶۱) ، حسین سے و تم سے
 (۱۱۳۰) ، دلہا و دکھ (۱۳۴۷) وغیرہ ملتے ہیں ۔
 (۳) لفظوں کا املا اسی طرح لکھا جا رہا ہے جس طرح وہ بولے جا رہے
 ہیں ۔ مثلاً :

بگل (بالگل) ع لکھو ہم کو احوال بگل سبھی
 الودا (الوداع) ع ہوئے شاہ نانی سنی الودا
 شرو (شروع) ع صبح ہونے میں نے شرو ہی کیا (شعر ۱۰۵)
 واہ وہلا (ولویلا) ع کیا واہ وہلا ائے بہت سا (شعر ۱۳۰)
 اسی طرح زعم گو ”زوم“ لکھا گیا ہے ۔ بدل کو بگل (۱۶۰) ، سنبھال
 گو سمبال (۳۴۹) ، دکھایا کو دیکھایا (۷۰۵) ، تفتیر گو تاغیر (۱۱۲۱)
 شیرینی کو شرنی (۱۳۹۷) وغیرہ ۔

(۴) ”بھی“ کا استعمال بھی دلچسپ ہے ۔ یہ بد شاہی دور میں مستعمل تھا
 خصوصاً اس دور کے سرنہ گوئیوں کے ہاں عام تھا ۔ ”عاشور نامہ“ میں اس کا

استعمال اس طرح ہوا ہے :

- (شعر ۵۱۱) ع بھی افلاک ساتوں بڑی گھللی
(شعر ۱۸۵۸) ع بھی صندوق کے تین طلب شد گیا
”بھی“ کا یہ استعمال دکن میں بھی ملتا ہے ۔ مثلاً :
- (عشق) ع بھی بھر بڑیا ہے چمک شور و شر میں^۸
(۵) عوام میں آج کی طرح اس دور میں بھی ”سج“ کے بجائے ”بمہ“
راج تھا ۔ یہی صورت عاشور نامہ میں ملتی ہے ۔ مثلاً :
- (شعر ۵۵۳) ع بمہ کتنی تینوں کو رکھ ایک جا
(شعر ۱۲۰۶) ع رکابا بمہ اسب دونوں قلم
(شعر ۱۲۰۷) ع بمہ گھوڑوں دونوں گرے لاکار
’عاشور نامہ‘ میں دوسرے الفاظ بھی اس طرح استعمال کیے گئے ہیں جیسے وہ
بولے جاتے تھے ، مثلاً سہراں کے بجائے سہراگی ، اتنی کے بجائے اتی ، گتے کے
جائے گتے وغیرہ :

- (شعر ۷۲۷) ع سہراگی سے و رخصت گیا
(شعر ۱۹۲۶) ع میرے دل میں تب تکر اتی ہوئی
(شعر ۲۰۳۸) ع کتنے مارے موذی وہ دوزخ گئے
(۶) اس دور میں ”ڈا“ کا استعمال کثرت سے تھا ۔ ”نولاد الافاظ“ میں
اس کی بہت سی مثالیں ملتی ہیں ۔ عاشور نامہ میں ، جو ۵۱۱۰ کی تصنیف ہے ،
ڈا کا استعمال بہت کم ہے ۔ ممکن ہے غلطی کے کالپ نے اپنی طرف سے یہ
تبدیلی کر دی ہو :

- (شعر ۱۲۲۲) ع گھر پاندہ بڑھیا نے لے ہاتھ ڈھالپ
(۷) روشن علی نے قافیوں کے استعمال میں بھی آزادی کو روا رکھا ہے :
مثلاً عقل اور دل کا قافیہ باندھا ہے (۸۸۱) ، الودا اور خللا (۶۴۰) ، حر اور
چتر (۸۰۷) ، آنے اور ہانی (۸۱۲) ، منزل اور عقل (۱۰۷۱) کو بطور قافیہ استعمال
کیا ہے ۔

- (۸) عاشور نامہ میں بہت سے الفاظ ایسے بھی نظر آئے جو دکنی اردو
میں عام طور پر استعمال ہوتے ہیں ۔ مثلاً :

- لیگ (۶۳۶) ، میانے (۸۸۸) ، دلد (۲۰۳۳) ، گیت (۱۶) ، پرگٹ (۱۶) ،
اندھک (۱۵۳) ، چت (۳۶۰) ، بلہار (۵۸۸) ، اجرج (۱۸۰۵) وغیرہ اور ان کا
استعمال شہل کی زبان میں کم ہے ۔

عائور نامہ کی زبان کا اگر اسمعیل امروہوی (م ۱۱۲۳/۱۱۷۱ ع) کی
مثنوی "وفات نامہ بی بی فاطمہ" اور "مثنوی معجزۃ انار" کی زبان سے مقابلہ کیا
جائے تو شمال اور جنوب کی زبانوں اور ان کے لہجوں کا فرق سامنے آ جاتا ہے۔
یہ دونوں ایک ہی زبان کے روپ ہیں۔ اسمعیل امروہوی شمال سے تعلق رکھتے
ہیں لیکن دکن میں بسلسلہ ملازمت طویل قیام کی وجہ سے انھوں نے یہ
دونوں مثنویاں دکنی اُردو میں لکھی ہیں۔ قیام کے علاوہ دوسری وجہ یہ بھی
ہو سکتی ہے کہ دکنی ادب کی روایت، شمال کی ادبی روایت سے زیادہ قدیم ہے۔
اسمعیل امروہوی نے اسی ادبی زبان کو اپنا معیار بنایا اور اسی میں اپنی مثنویاں
لکھیں۔ اس بات کا ثبوت ہمیں فارسی گو ناصر علی کی اُردو غزلوں سے بھی ملتا
ہے جو دکن کے دوران قیام لکھی گئیں اور ان میں زبان کا وہی روپ اختیار
کیا گیا جو معاصر دکنی شعرا کے ہاں ملتا ہے۔ اس صورت میں اسمعیل امروہوی
کو شمالی ہند کی زبان کا نمائندہ یا ان کی مثنویوں کو "دلی کی قدیم ترین مثنویاں"
کہنا صحیح نہیں ہے۔ ان کا مطالعہ دکنی روایتِ ادب کے ساتھ ہی کیا
جانا چاہیے۔ اگر اسمعیل امروہوی کی ان دونوں مثنویوں — "وفات نامہ"
(۱۱۰۵/۱۶۹۳ ع) اور "معجزۃ انار" (۱۱۲۰/۱۷۰۸ ع) کا مقابلہ

۱۔ اسمعیل امروہ کے رہنے والے تھے جس کا ذکر انھوں نے اپنی مثنویوں
میں خود کیا ہے :

ع وطن سروھا میرا ہے شہر نام (شعر ۲۱۱) ، وفات نامہ بی بی فاطمہ ،
ص ۱۳۹ ، مجلس ترقی ادب لاہور ، ۱۹۶۶ ع۔

ع کہ ہے سروھا شہر میرا وطن (شعر ۱۳۰) ، مثنوی معجزۃ انار ،
ص ۱۶۵ ، مجلس ترقی ادب لاہور ، ۱۹۶۶ ع۔

۲۔ اٹھ سال ہجری نبی کے میاں + گیارہ سو اور باج تھے بوجہ جان (۱۱۰۵)
اُردو کی دو قدیم مثنویاں ، لائب حسین نقوی ، ص ۱۳۰ ، مجلس ترقی ادب
لاہور ، ۱۹۶۶ ع۔

۳۔ گیارہ سو اوپر رست من تھے لی + اسی روز قصہ کہا میں جیہی (۱۱۲۰) ،
ایضاً ۔ فاضل مراتب نے میر اسمعیل امروہوی کا جو شجرۂ نسب دیا ہے
(ص ۱۷۱) میں انھیں سید شرف الدین شاہ ولایت (م ۱۷۸۲/۱۷۸۱ ع)
(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

جن کے اشعار کی تعداد علی الترتیب ۳۱۹ اور ۱۳۸ ہے ، اس دور کے دوسرے دکنی شعرا مثلاً اولیا ، حب کے وفات ناموں ، غبار و غامی کے میلاد ناموں ، حسین ذوق کی مثنویوں وصال العاشقین (۱۱۰۹ھ/۹۸-۱۶۹۷ع) اور نذرت العاشقین (۱۱۱۱ھ/۱۷۰۰-۱۶۹۹ع) سے کیا جائے تو یہ گوئی قابل ذکر مثنویاں نظر نہیں آتی۔ اسمعیل سروہوی کی یہ دونوں مثنویاں چونکہ قریب قریب اسی دور میں دکنی اردو کی روایت میں لکھی گئی ہیں اس لیے ”عاشورنامہ“ کے ساتھ ”وفات نامہ“ اور ”معجزۃ انار“ کے تقابلی مطالعے سے شہال اور دکن کی زبانوں کا فرق سامنے آ جائے گا۔ آئیے دیکھیں اسمعیل سروہوی کی ان دونوں مثنویوں میں زبان کی کیا نوعیت ہے ؟

(۱) ”عاشور نامہ“ میں ماضی مطلق پڑھنا سے بڑھا ، چلتا سے چلا ، دیکھنا سے دیکھا بنایا گیا ہے جب کہ ”وفات نامہ“ میں قاطعہ اور مثنوی ”معجزۃ انار“ دونوں میں لینا سے لیوتا ، بڑھنا سے پڑھیا ، دیکھنا سے دیکھا ، کہنا سے کہا بنایا گیا ہے اور ماضی مطلق بنانے کا یہ طریقہ دکنی اردو کے ساتھ مخصوص ہے ، جیسے :

ع	ترا	قام	بردم	گوئی	لیوتا	(شعر ۲ وفات نامہ)
ع	پڑھیا	نعت	جو میں	کہیا	دل گہ زود	(شعر ۱۹ وفات نامہ)
ع	دیکھا	ایک	بارت	عرش	کے اوپر	(شعر ۸۴ وفات نامہ)
ع	دوچی	بات	نہ	شری	جو ہائیا	(شعر ۹۷ وفات نامہ)
ع	خفا	نے	منالقی	گو	دکھلایا	(شعر ۹۷ وفات نامہ)
ع	خصے	ہو	گیا	ہولیا	آشکار	(شعر ۴۴ معجزۃ انار)

(۲) ”عاشور نامہ“ میں لفظوں کی جمع عام طور پر ”ان“ لگا کر نہیں بتائی

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

کی چھٹی پشت میں دکھایا ہے ۔ شاہ ولایت اور اسمعیل سروہوی کی وفات میں ۴۴ سال کا وقفہ ہے ۔ ایک صدی میں تین پشتیں شمار ہوتی ہیں ۔ اس طرح اسمعیل کو شاہ ولایت کی نویں پشت میں ہونا چاہیے لیکن یہاں اسمعیل چھٹی پشت میں آ جاتے ہیں ۔ اس لیے یہ سوال بھر باقی رہ جاتا ہے کہ یہ کون سے اسمعیل ہیں ؟ وہ جن کا ذکر فاضل مرتتب نے کیا ہے یا گوئی اور ؟ (ج ۔ ج)

گئی لیکن اسمعیل اسروہوی کے ہاں ، دکنی کی طرح ، یہی قاعدہ استعمال کیا گیا ہے ۔ مثلاً :

ع یہی چاہئے عورتاں جو مرد (شعر ۲۰۹ وفات نامہ)
 ع نیں ادھیاں بیچ کیتا خدا (شعر ۱۷۷ وفات نامہ)
 ع لوئے لوگیاں غافل رہونا مدام (شعر ۲۸۱ وفات نامہ)
 ع کتیراں حلیراں فقیراں تراس (شعر ۲ معجزۃ الازار)

اسمعیل کے ہاں جمع کی ایک اور صورت بھی ملتی ہے جو شمال کی اردو میں مشکل سے نظر آنے کی :

ع ہمن عاجزن کا تو یں دستگیر (شعر ۱۲ وفات نامہ)
 ع جو چادر اٹھے دوستی کی لیوے (شعر ۷۲ وفات نامہ)

(۴) عاشور نامہ میں ج ج ہا ج تاکید بمعنی "ہی" (جو دکنی میں سرہٹی کے اثر سے آیا ہے اور نہ صرف کثرت سے استعمال ہوا ہے بلکہ لفظ "نکو" کی طرح دکنی اردو کی پہچان بن گیا ہے) کی ایک مثال بھی نہیں ملتی لیکن اسمعیل اسروہوی کے ہاں یہ بار بار استعمال ہوا ہے ۔ مثلاً :

ع گھ لٹھا آب کوثر اسی کاج نام (شعر ۵۱ وفات نامہ)
 ع دوجے بچہ عسریں اور خریاج تھا (شعر ۵۲ وفات نامہ)
 ع اے بھی منائے سوں بھریاج تھا (شعر ۵۵ وفات نامہ)
 ع ہڈی کو دھیرج اپنا دیناج سب (شعر ۷۷ وفات نامہ)
 ع دنی پانچ دن کا ہے سنیاج جان (شعر ۲۰۹ وفات نامہ)
 گھیا میں مدینے میں رہناج ہوں

یہی بات سچ مان کہناج ہوں (شعر ۵۸ معجزۃ الازار)
 (۵) اسمعیل کی مثنویوں کی زبان پر وہ اثرات بھی نظر آتے ہیں جو گجرات سے دکن گئے تھے ۔ مثلاً مصدر اچھنا ، اور اچھے ، اچھی ، تروت وغیرہ ۔ یہ دکنی میں عام ہیں اور اسمعیل کے ہاں عام طور پر ملتے ہیں ۔ مثلاً

ع مہاراجا شکم بیچ بولا اچھے (شعر ۳۱ وفات نامہ)
 ع کھویم ہمن ساتھ کیسے اچھی (شعر ۹۴ وفات نامہ)
 ع کچا کچج بھرا لور میں تروت (شعر ۵۲ وفات نامہ)
 ع ملک موت جد آئے بٹھئے تروت (شعر ۱۲۳ وفات نامہ)

(۵) اسی طرح اسمعیل کی مثنویوں میں ، دوسری دکنی مثنویوں کی طرح ، براکرن الفاظ کا اثر و استعمال زیادہ ہے ، مثلاً وفات نامہ میں سمرت دھنی ،

ذہرتی ، سنگت ، الوپ ، ایتال ، ایال ، باج ، بکھان ، تبروت ، جہانگر ، جھوبک
وغیرہ الفاظ ملتے ہیں جو ذکنی میں عام ہیں ۔

(۶) جہاں تک ضائر کا تعلق ہے ، وہ کم و بیش ذرا سی بدلی ہوئی شکل
کے ساتھ شبال اور ذکن دونوں جگہ یکساں ہیں ۔ عاشور نامہ کے ضائر ہم لکھ
آئے ہیں ۔ وفات نامہ اور معجزۃ انار میں اسانے ضائر اور ان کی مختلف صورتیں
یہ ہیں :

وفات نامہ : تون (۳) ، تین (۹) ، تین (۳۸ ، ۳۹) ، تو (۳۱) ، تون
(۳۰ ، ۱۵۷) ، اون (۷۰) ، اونو (۸۶) ، میں (۱۲۹) ، تین (۱۳۶) ، تیناں
(۱۳۷) ، مجہ (۱۳۱) ، مجھے (۱۳۲ ، ۱۵۳) ، تجھے (۱۵۵) ، تم (۱۵۶ ، ۱۶۳) ۔
”معجزۃ انار“ میں ان کے علاوہ ایک صورت ”تھو“ بھی ملتی ہے :

ع ثواہان حشر گون کو میں جوں
(عاشور نامہ میں وہ ، تو ، تم ، میں ، ہم کا استعمال نسبتاً زیادہ ہے ۔
(۱۲۷ شعر)

(۷) یہی صورت حروف کے ساتھ ہے ۔ ”وفات نامہ“ میں نے ، سنی ،
سین ، سون ، منے ، مون ، آگئے کے علاوہ ”تھیں“ بمعنی ’ہے‘ اور ’میں‘ بمعنی
'میں' بھی استعمال ہوئے ہیں ۔ جہاں تک فارسی حروف کا تعلق ہے ان کا استعمال
عاشور نامہ کی طرح اسمعیل کے ہاں بھی عام ہے ۔ مثلاً :

ع کہا کوئی ایسا نہیں در جہاں
(عاشور نامہ میں (عاشور ۲۸۰ ، وفات نامہ)
(۸) عاشور نامہ میں اتھا اور اتھی وغیرہ کا استعمال کم ہے ۔ اسمعیل کے
ہاں اتھا ، اتھی اور ”اے“ کا استعمال ذکنی اردو کی طرح عام ہے ۔

فعل کی دوسری صورتیں کم و بیش ، سوائے ماضی مطلق کے ، وہی ہیں ۔
مثلاً ہیں گے (وفات نامہ ۱۲) ، آئے گے ، جانے گے (۱۲۷) ، دیوے (۲۸۲) ،
جانے کر ، ہوئے کر (۲۸۶) ، غصے ہو گیا (معجزۃ انار ۳۳) ، ظاہر کریں
(۲۹) ، پکڑ لاویں (۳۱) ، آوے (۵۰) وغیرہ ۔

اسمعیل کے ہاں ایسے مصادر بھی ملتے ہیں جو شبال میں مستعمل نہیں
ہیں ۔ مثلاً :

ع ہر اک آرزو کی پوراٹا ہے آس
(۹) جہاں تک متحرک لفظوں کو ساکن اور ساکن کو متحرک استعمال
کرنے کا تعلق ہے عاشور نامہ اور اسمعیل کی دواون مثنویوں میں یکساں صورت
ہے ۔ عاشور نامہ کے مطالعے میں ہم ایسے الفاظ کی مثالیں دے آئے ہیں ۔ اسمعیل

کے ہاں رَزَق (وفات نامہ ۶) ، اَبَر (۷) ، بَحْتُ (۱۷) ، وَقْتُ (۵۰) ، بَحْش (۱۰۳) ، حَشْر ، دَرَد (۲۰۹) ، عَقْل (۲۴۴) ، حُكْم (۲۲) وغیرہ۔ یہ عمل شہال اور ذکن میں یکساں ہے۔

(۱۰) شہال و ذکن میں مستند و غیر مستند الفاظ کے استعمال کی نوعیت بھی یکساں ہے۔ مثلاً :

ع مجھے ہو گیا بولسا آشکار (معجزۃ الاز ۴۴)
 ع برکت اسی معجزے کا خدا (معجزۃ الاز ۱۳۳)
 (۱) جہاں تک تلفظ و املا کا تعلق ہے اسمعیل کے ہاں بھی ، روشن علی کی طرح ، لفظ اسی طرح لکھا جا رہا ہے جس طرح وہ بولا جا رہا ہے مثلاً دھچ (چھڑ) و نالت نامہ ۷۱ ، ۸۹ ، یس (یہی) ۲۲ ، ۴۳ ، شکی (شکین) ۸۰ ، قست (قصد) ۱۶۹ ، الدبشا (۱۷۳) ، ملک موت (ملک الموت) ۱۹۵ ، ۲۱۱ ، گھلائی (گھلائی) ۲۴۳ وغیرہ۔

(۱۲) ذکنی میں زیادہ اور شہال میں کم اخافت کے پائے ”ے“ کا استعمال ہوتا ہے۔ اسمعیل کے ہاں بھی یہ صورت نظر آتی ہے۔ مثلاً :

سطن یو مشا کالرمے لائکار (۴۴ معجزۃ الاز)
 (۱۳) ذکنی میں حرف گرا کر مرکب بنانے کا طریقہ عام ہے۔ یہ صورت عاشور نامہ میں کم اور اسمعیل کے ہاں کثرت سے ملتی ہے۔ مثلاً :

ع ٹھکانا جنت بیچ اوس دیوتا (۲ وفات نامہ)
 ع پیدائش کریں اُن اوپر پھوٹری (۷ وفات نامہ)
 ع کہ بد نص لاکا ہے انسان دنبال (۱۱ وفات نامہ)
 ع رفاقت خدیجہ کرو جا ابھی (۴۷ وفات نامہ)
 ع لیے گر فاطمہ کون اتوں پاس تے (۵۸ وفات نامہ)
 ع محوراں ٹیرے لیے کھڑی ہیں النوب (۱۷۱ وفات نامہ)

اسمعیل نے جہاں ’کے‘ ، ’کر‘ استعمال کیا ہے وہ محض بھرتی کے لیے ہے تاکہ شعر ماضی الوزن نہ ہو جائے۔ مثلاً

ع سحر گوں اذان کے وقت کے اوپر (۵ وفات نامہ)

عاشور نامہ اور اسمعیل کی مثنویوں کے مطالعے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ روشن علی شہال کی زبان لکھ رہے ہیں اور اسمعیل امرپوری اس کا ذکنی روپ استعمال کر رہے ہیں۔ یہ بات یاد رہے کہ اس دور میں لفظوں کو اسی صورت

میں استعمال کرتا ، جس طرح وہ بولے جا رہے ہیں ، اس بات کی دلیل نہیں ہے کہ شاعر یا مصنف جاہل یا کم سواد ہے ۔ ناصر علی کی اردو شاعری میں ہم دیکھ چکے ہیں کہ جن الفاظ کو وہ اپنی فارسی شاعری میں پوری صحت کے ساتھ استعمال کرتے ہیں انہی الفاظ کو اردو میں اس طرح استعمال کرتے ہیں جس طرح وہ بولے جا رہے ہیں ۔ یہی صورت ہمیں دوسرے فارسی شعرا خان آرزو ٹیک چند چار ، افتد رام غلص ، سعداٹھ گلشن ، شرف الدین خاں پیام وغیرہ کے ہاں بھی ملتی ہے ۔ اس دور کی زبان کو پوری طرح سمجھنے کے لیے ہم اس دور کے فارسی کے ریختہ گوہوں کے ہاں سے چند مثالیں درج کرتے ہیں :

ساکن و متحرک اور کے محزوف کی مثالیں :

ع خَلْقُ کو تشنگی دیدار تہہ گل کی جاہ ہے (افتد رام غلص)

ع زَلَّتْ یہ بون پڑی اوس گردن اوپر (غلص)

ع گھوڑ کسی ساتھ ایسی لعلہ گل میں دل کو ہرچاوے (ٹیک چند چار)

ع بہوا ہے درد مندی کا دھواں اس کے صباغ الدرد (غلص)

علامتِ فاعلی "ے" کو محزوف کرنے کی مثال :

ع زلف کے کھول جب تم ہاں ڈالے (غلص)

اسانے خاثر میں ہے (ہیں) ، نمازیں ، ہو ، نمازے ، اون ، اوس غلص کے ہاں ملتے ہیں ۔ وو (وہ) بدل کے ہاں اور 'مچ' گلشن کے ہاں ملتے ہیں ۔

غلص کے ہاں ڈکا استعمال ملتا ہے جیسے بھوڈا ، اوٹن وغیرہ ۔ اسی طرح

جمع کی بھی ساری شکلیں ملتی ہیں ۔ غلص کے ہاں زلفیاں ، زلفاں ، گلشن کے

ہاں الجھواں ، چار کے ہاں دلبروں اور عذابوں ملتی ہیں ۔ حروف میں ، ہیں ،

منے ، مون غلص کے ہاں اور لگ (لگ) ، گون گلشن کے ہاں ملتے ہیں ۔ اسی

طرح تلفظ و املا میں اگہیاں (انگہیاں) ، سہ (سب) ، بچہ (بج) غلص کے

ہاں ، لیں (لے) بدل کے ہاں ، بگانہ (بگانہ) دوانا (دیوانہ) جھوٹا (جھوٹا)

آرزو کے ہاں ۔ ٹڑپ (ٹڑپ) انعام کے ہاں ، کوٹھب (کٹھب) آمد کے ہاں ،

اور زکات (زکوة) پیام کے ہاں ملتے ہیں ۔ آرزو نے جان اور کائنات کو مذکر

بالدھا ہے ۔

اب اگر فارسی گوہوں کے ہاں ایسی ہی صورتیں ملتی ہیں اور وہ الفاظ

کو جس طرح بول رہے ہیں اسی طرح اپنی اردو شاعری میں خالدہ رہے ہیں ۔

مذکر و مؤنث کو اپنے دور کے مطابق استعمال کر رہے ہیں ، جمع بھی اسی طریقے سے بنا رہے ہیں جس طرح سارا معاشرہ بنا رہا ہے اور خاتر ، حرف ، فعل کی وہی شکلیں استعمال کر رہے ہیں جو ان کے دور میں مروج ہیں تو اس کے معنی یہ ہیں کہ اس دور میں زبان کی یہی مرحلہ صورت تھی اور یہی زبان اس دور میں مستند تھی ۔

اس مطالعے سے اب یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اس دور میں زبان کا رنگ روپ اور اس کا گھنٹا کیا تھا اور یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ اردو زبان تشکیلی دور سے گزر رہی ہے اسی لیے اس میں تیزی کے ساتھ تبدیلیاں آرہی ہیں اور اس کے اصول مقرر ہو رہے ہیں ۔ شاہ حاتم کے ’دیوانِ قدیم‘ اور ’دیوانِ جدید‘ کا فرق بھی اسی لسانی تبدیلی کا نتیجہ تھا ۔ اس مطالعے سے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ شہال اور دکن کی زبان میں کوئی بہت بنیادی فرق نہیں ہے ۔ آریو ، تاجی ، فالڑ اور ولی دکنی ، اشرف گجراتی اور سراج اورنگ آبادی کے زبان و بیان کم و بیش یکساں ہیں ۔ دکنی اردو اور شہال کی زبان میں جو فرق ہے وہ یہ ہے :

- (۱) دکن کی زبان پر پراکرتوں اور مقامی بولیوں کا اثر زیادہ ہے اس لیے وہاں کی اردو میں ان زبانوں کے الفاظ عام طور پر استعمال ہوئے ہیں ۔ شہال میں ان کی جگہ زیادہ تر فارسی ، عربی اور ترکی کے الفاظ اپنی اصلی یا ہنڈی ہوئی شکل میں استعمال ہوئے ہیں ۔
- (۲) دکنی میں ماضی مطلق بنانے کا طریقہ شہال سے مختلف ہے ۔ شہال میں مصدر پڑھنا سے پڑھا اور سننا سے سنا بنایا جاتا ہے اور دکن میں پڑھیا ، سنایا بنایا جاتا ہے ۔
- (۳) دکنی میں ، سرہنی کے زیر اثر ، لفظ کے ساتھ ج یا چ لگا کر ’ہی‘ کے معنی پیدا کیے جاتے ہیں ۔ جیسے رہناچ ، کاچ ۔ یہ صورت شہال میں نام کو نہیں ملتی ۔
- (۴) شہال کی زبان زیادہ ہاماورہ ، حلف اور رواں ہے ۔ یہ زبان شہال کے جن علاقوں میں بولی جاتی ہے وہاں یہ دوسری مقامی بولیوں پر غالب ہے ۔ لیکن دکن میں یہ صورت نہیں ہے ۔ وہاں یہ زبان دوسری حاوی و عام زبانوں کے درمیان بولی جا رہی ہے ۔ اسی لیے دکنی اردو میں ، ان زبانوں کے اثرات کی وجہ سے ، بھاری پن سا پیدا ہو گیا ہے ۔

(۵) شال میں نفی کے لیے نہ ، نہیں اور نہیں استعمال کئے جاتے ہیں ۔ دکنی میں ، مرہٹی کے زیر اثر ”نکو“ بھی استعمال کیا جاتا ہے ۔ شال کے شاعروں میں پکرو اور میٹلا نے ”نکو“ کا استعمال ولی کی غزل کی ردیف ”نکو کرو“ میں غزل کہنے یا ولی کی پیروی میں ولی کی زبان کے مخصوص الفاظ استعمال کرنے کی وجہ سے کیا ہے ، لیکن ہمیشہ مجموعی لفظ ”نکو“ کے استعمال کی مثالیں دو چار سے زیادہ نہیں ملیں گی ۔

اسی طرح دکنی اُردو میں بعض الفاظ ایسے ہیں جو عام طور پر استعمال ہوتے ہیں لیکن شال میں یہ الفاظ عام طور پر استعمال نہیں ہوتے ۔ مثلاً

مٹا ، اچھنا (ہونا) ، باج (بغیر) ، تھے (یعنی ہے) ، بور (اور) ، چوگدھن (چاروں طرف) ، ٹٹ (ٹوٹ) ، بیک (جلد ، جلدی) انیڑنا (داخل ہونا ، پہنچنا) ، نبھالنا (غور سے دیکھنا) ، دھولارا (دھواں) ، جم (ہمیشہ) ، دلکو (سورج) ، اتال (اب) ، ادک (زیادہ) ، نمن (مائل) ، مثل وغیرہ ۔

۶

(۳)

اس بات کا اعادہ ہے محل نہ ہوگا کہ دکنی اور شال کی زبان چونکہ اُردو زبان ہی کے دو روپ تھے اس لیے دور عالمگیری میں جب شال اور جنوب ایک ہوئے تو سیاسی غلبے کے ساتھ ایک طرف شال کی زبان دکن کی ادبی زبان بننے لگی اور دوسری طرف دکن کی ادبی روایت شال کی ادبی روایت بننے لگی ۔ یہ ایک ایسا غیر معمولی امتزاجی عمل تھا کہ زبان و ادب کی ان دو روایات کے ملنے سے سارے برعظیم میں اُردو زبان کا ایک معیاری روپ اور مشترک روایت وجود میں آگئی جسے پنجاب ، سندھ ، یوپی ، گجرات ، دکن ، وسطی ہند ، بنگال ، بہار ، دہلی اور برعظیم کے دوسرے علاقوں میں ، ادبی سطح پر یکساں معیار کے ساتھ ، استعمال کیا جانے لگا ۔ شال اور دکن کے ایک ہو جانے کا دوسرا اثر یہ ہوا کہ ان دونوں خطوں میں آج چار بڑھ گئی اور ایک جگہ کے اثرات دوسری جگہ تیزی کے ساتھ پھیلنے لگے ۔ شاہی دکنی کے ذہل میں قائم چاند پوری نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ ”ان چاس برسوں میں اس کے آیاتِ مرقی ہندوستان کے شہروں میں مشہور رہے ہیں ۔“ اس کی تصدیق میر حسن کے ان الفاظ سے بھی ہوتی ہے کہ ”زیادہ تر مرثیہ کہتا ہے جسے ملک

ہندوستان میں پانہوں پانہ لیتے ہیں۔ ۱۱۰ اس بات کا ثبوت ایک قدیم ریاض ۱۲ کے اس شعر سے بھی ملتا ہے :

از دکن بیت عم آلود رسیدہ است مرا

اے عیان ہمہ ہا دل سنی منظور کرو

دکن میں مرثیے کی طویل روایت تھی اس لیے جب یہ مرثیے شال میں چنچے ہو بہت مقبول ہوئے۔ اس ملیت کی وجہ یہ بھی تھی کہ ان مرثیوں کی زبان اردو تھی اور شال میں مجلس خوانی فارسی میں ہوتی تھی جو عام طور پر اہل مجلس کی مسجد میں نہ آتی تھی۔ فضل نے ’کربل کتھا‘ اس لیے اردو میں لکھی تھی کہ ”معانی اس کے فارسی روضۃ الشہداء) نساء و عورات کی مسجد میں نہ آتے تھے۔“ ۱۳۔ دکنی مرثیوں کو دیکھ کر شال کے شاعروں نے بھی اردو میں مرثیے کہنے شروع کیے۔ ابتدائی دور کے ان مرثیوں کی زبان پر فارسی کا اثر اٹکا کھرا ہے کہ بوں معلوم ہوتا ہے کہ فارسی میں ذرا سی اردو ملا دی گئی ہے۔ ان مرثیوں کو یہ نگری ہوتی فارسی کے مرثیے کہہ سکتے ہیں۔ اس دور کے شال کے مرثیوں ۶ اگر دکن کے مرثیوں سے مقابلہ کیا جائے تو دکنی مرثیے اردو کے مرثیے نظر آتے ہیں جن میں زبان و بیان کا سلیقہ اور انتہائی رچاوت بھی ہے، لیکن شال کے مرثیے آدھے نثر آدھے بھر ہیں جن پر فارسی اتنی غالب ہے کہ یہ گھجڑی بضم نہیں ہوتی۔ شال و دکن کے مرثیوں کے لیے پہلی نظر دو ریاضوں پر پڑتی ہے۔ ایک ”ریاض مرثی“ مملوکہ پرنس مسعود حسین رضوی ادیب اور دوسری ”ریاض مرثی“ مرثیہ افسر مدینی امرہوی۔ پہلی ریاض میں زیادہ تر شال کے مرثیہ گوہوں کے اور دوسری میں دکن کے مرثیہ گوہوں کے مرثیے شامل ہیں۔ پہلی ریاض کا سنہ کتابت ۱۱۵۱ھ/۱۷۳۸ع ہے۔ اس میں ۱۵۰ مرثیے شامل ہیں جن میں ۶۸ صلاح کے، ۵ قربان علی کے، تین تین قاسم، خادم اور سعید کے۔ دو دو صادق اور کبیر کے اور باقی ۱۳ دوسرے شاعروں کا ایک ایک مرثیہ ہے۔ باقی مرثیوں میں شاعر کا نام نہیں ہے۔ ان مرثیوں میں ایک مرثیہ ”مفت“ ہے۔ دو مثنوی کی ہیئت میں ہیں۔ چہ سراج، گیارہ غزل اور ۹۳ غزل کی ہیئت میں ہیں۔ ۱۴ دوسری ریاض میں ۹۳ شعرا کے ۱۴۲ مرثیے، ۸ ملام، ایک مستزاد، ۴ مثنویاں، ایک اور مثنوی کے ۲۲ شعر اور ۳ نوحے فارسی کے شامل ہیں۔ یہ ریاض ۱۱۱۷ھ/۱۷۰۵ع میں لکھی جا رہی تھی اور اس میں کلی اشعار کی تعداد ۳۶۹۹ ہے۔ ۱۵ اگر ان دونوں ریاضوں کے مرثیوں کو ایک ساتھ بڑھا جائے تو شال اور دکن کے مرثیوں کے رنگہ روپ،

زبان و بیان کی صورت اور نوعیت سامنے آ جاتی ہے :

شہابی ہند کے مرتبہ

مرتبہ کو صلاح

یا دل نصیب و چشم غول نشان نس دن صلاح
 دو الم زیں مایرا ہے ، یا امیر المومنین
 لذت از زندگانی نیست مجہ کون ، اے صلاح
 زانکہ میرا ہادی و رہبر گما ہے الوداع
 جز گریہ شغل نیست دریں غم مجھے ، صلاح
 دل از نشاط و عیش رسیدن گرفت باز
 ہے آرزوئے خواندن یہ مرتبہ صلاح
 در گویا گرفتہ بکف ہائے ہائے ہائے

پھر دہا آیا ، اٹھا اقرب عشر ، یا امام
 اہل عالم سب ہوئے غم سے سکندر یا امام
 می دمیے کش اسرائیل صور خوشن
 جب کرا تون در میان ہر دو لشکر یا امام
 در حضور تو گئے مارے ز جور گویا
 دو ہر قیرے علی اکبر و اصغر یا امام
 چون صلاح آمد بہ پشت روز عشر ، تشہ لب
 کر اے سیراب تون از حوض گونر یا امام

مرتبہ کو قربان علی

میں شہدے قربان شہ قربان علی کر دے اس وقت حاضر ہائے ہائے
 مرتبہ کو خادم

مجاں مد افسوس در گویا سر از پیکر شہ ز تیغ جفا
 جدا ہے جدا ہے جدا ہے جدا

مرتبہ کو صادق

جس وقت شہ کرا تھا بیتاب گویا موں
 برسا ز چشم الجہ خواناب گویا موں

خورشیدِ دین چہا ہے بے سہری فلکِ سون
گرہد ل اشکِ شبنمِ مہتابِ گہرِلا مون

مرثیہ گو بہادت

یوسف زغم در چاہ شد، یونس بہ بطنِ ماہ شد
آدم کا دل پر آہ شد، سلطانِ دین کا چل بسا

مرثیہ گو غلامِ سرور

جنازہ آج شاہان کا تاجا یا رسول اللہ
ملائک سی دے روئے الہایا، یا رسول اللہ
جنازہ آج ہے شہزادِ گلنِ پردہِ عالم کا
جسے جبریل گہوارہ چھلایا یا رسول اللہ

لا اعلم

نان از لعلِ چکرِ آفتابِ غم سون بہ یزید
خونِ دل سون غورِش دس دن عاشورِ گُرو

دکن کے صائبیے

مرثیہ گو احمد

کافیا نی کے دل کے چمن کے نہالِ گون
گیا دیوے کا جواب مہیا ذوالجلالِ گون
کیوں حشر میں کریں گے شفاعتِ مجھے رسول
ستیں لون ہٹ پکڑ کے دوکھا ہے آلِ گون

مرثیہ گو امرو

جو گود میں نی کی اتھا سرِ حسین کا
کیوں خاک میں پڑا ہے سو افسرِ حسین کا
خمکینِ قلم ہوا ہے رقمِ لکھ کے مامی
غم سے بھریا ہے لوحِ سو دفترِ حسین کا

مرثیہ گو اکبر

اے سرورِ انبیا سو سمھارا حسین ہے
تربت میں جا پڑیا سو سمھارا حسین ہے
اتھا غریب و بے گس و بے مولی و رقیق
دلدارِ گوئی نہ اتھا سو سمھارا حسین ہے

لڑتا ہے کافران سون اکھلا وو شہسوار
سلطانہ کرہلا سو بھارا حسین ہے

مرثیہ گو روحی

جب گھر منے نہ ہائے پیارے حسین گون
رو رو کے اہل بیت ہنکارے حسین گون
کیوں گھول کر دے ہیں پلاہل وو ظالمان
دیکھو حسن کا حال بلاڑے حسین گون
روحی نین کے لبر گھڑی میں گھڑے بھرے
جب لک نہ دیکھے شاہ پیارے حسین گون

مرثیہ گو مرزا

افسوس جب گم حشر میں آویں گی فاطمہ
پرخون جامہ ہاتھ میں لاویں گی فاطمہ
رو رو کے سب فلک کون رلاویں گی فاطمہ
پہات کیا گھوں کہ خدا کے نزدیک جا
پاپا ہنڈ عرش کا ہلاویں گی فاطمہ
جن جن نے جیو امام کے اوپر فدا کیا
رحمت کا خلعت ان کو پہاویں گی فاطمہ

مرثیہ گو مریدی

آپا محرم دعاؤں کر شد کے پڑے سب پاؤں پر
دونوں جہاں میں ناؤ گر جب با علی موسیٰ رضا
حضرت نبی کی ذات ہے نراق میں آہات ہے
کوثر پوشہ کا بات ہے جب با علی موسیٰ رضا

مرثیہ گو قادر

السلام اے شاہ مردان السلام السلام اے شیر یزدان السلام
السلام اے بازوئے حیدر حسن زیر قائل کے تون سپاہ السلام
دکن اور شال کے مرثیوں کو ایک ساتھ پڑھے تو یہ چند باتیں سامنے

آتی ہیں :

(۱) شال کے مرثیوں میں فارسی بن اتنا زیادہ ہے کہ الہیں ہکڑی ہوں
فارسی کے مرثیے کہا جائے تو مناسب ہے ، جب کہ دکن کے مرثیوں

میں اردو بن زیادہ ہے ۔

(۲) شہال کے مرثیوں میں ایک اکھڑا اکھڑا بن محسوس ہوتا ہے جب کہ دکنی مرثیوں میں ایک جھاڑ اور طویل روایت کی پشت پناہی کا احساس ہوتا ہے ۔

(۳) شہال کے مرثیوں میں مولع و محل کے مطابق ہجروں کے انتخاب میں کوئی شعوری عمل نہیں ملتا ، جب کہ دکن کے مرثیوں میں نسبتاً شعری اور روان ہجروں کا انتخاب کیا گیا ہے تاکہ انہیں مجلسوں میں پڑھ کر اثر پیدا کیا جا سکے ۔

(۴) شہال کے مرثیوں کی کوئی ادبی اہمیت نہیں جب کہ یہ دکنی مرثیے مرثیہ نگاری کے ارتقا کی ایک کڑی ہیں ۔

(۵) لسانی نقطہ نظر سے بھی شہال کے مرثیوں کی کوئی اہمیت نہیں ہے بلکہ اس دور کی زبان کی نمائندگی غزل میں زیادہ ہو رہی ہے ۔ ”عاشور نامہ“ میں روشن علی نے جو زبان استعمال کی ہے وہ شہال کی نمائندہ زبان ہے ۔ دکن کے مرثیوں کی زبان ، چند الفاظ کو چھوڑ کر ، اس زبان سے قریب تر ہے ، حالانکہ یہ دکنی مرثیے شہال کے مرثیوں سے کم از کم پچاس سال چلے گئے ہیں ۔

شہال میں اس صورت حال کی وجہ یہ تھی کہ یہاں اٹھارویں صدی کے اوائل میں اردو مرثیے کا آغاز ہوا اسی لیے ان مرثیوں میں زبان و بیان کے لحاظ سے وہ سارا بھوڑا بن موجود ہے جو کسی روایت کے آغاز میں ملتا ہے ۔ پھر یہ مرثیے کسی ادبی ضرورت یا تخلیقی تقاضوں سے مجبور ہو کر نہیں بلکہ مذہب کی رسمی و مجلسی ضرورت کے لیے لکھے جا رہے تھے ۔ زبان و بیان کیسے بھی ہوتے ، جہاں امام حسن و حسین یا حضرت فاطمہ ، سکینہ ، حضرت قاسم ، علی اکبر و علی امیر کا نام آتا اور ان پر ظلم و ستم کا اشارہ ملتا اہل مجلس بن گرتے لگتے ۔ بن گرتا مذہبی لحاظ سے ثوابِ اخروی حاصل کرنے کا ذریعہ تھا ۔ اسی لیے ہر شاعر محو ، خواہ وہ کیسا ہی مرثیہ لکھتا ، بے حد داد ملتی اور معاشرے میں مرثیہ گو یا لوحہ خوان کی حیثیت سے وہ عزت و احترام کا مستحق ٹھہرتا ۔ چلے مرثیے فارسی میں ہوتے تھے جو اہل مجلس کی سوجھ میں آتے تھے ، اب مرثیے اردو میں لکھے جا رہے تھے اور اہل مجلس کی سوجھ میں خوب آ رہے تھے ، اسی لیے اس دور کے شاعروں کے ہاتھ فہرت و عزت کا

ایک آسان ذریعہ آ گیا۔ جس شاعر کا کسی دوسری صنفِ سخن میں چراغ نہ جلتا وہ مرثیہ کہنے لگتا، اسی لیے ”پکڑا شاعر مرثیہ گو“ ایک سچائی بن کر سب کی زبان پر چڑھ گیا اور یہ فقرہ اسلا بعد اسلا اس دور سے ہوتا ہوا ہم تک پہنچا۔ عزت نے اپنے مرثیے میں یہ شعر کہہ کر اسی صورتِ حال کی طرف اشارہ کیا تھا :

خام مضمون مرثیہ لکھنے سوں چپ رہنا بہلا
بختہ درد آمیز عزت ات تو احوالات بول

عزت چاہتے تھے کہ مرثیے میں کوئی نیا مضمون، کوئی ادبی شان ہو تاکہ مرثیے میں شاعری کی سطح بلند ہو سکے لیکن ایک پکڑے شاعر مرثیہ گو رہنا نے جب عزت کا یہ اعتراض سنا تو جواب دیا کہ ادبی شعری سطح مرثیے کے لیے ضرورت ہے۔ ۱۶ مرثیے کا مقصد تو صرف یہ ہے کہ ”مظلوم کے سر“ کا بیان کیا جائے تاکہ عیاں اشک بار ہو جائیں :

اے عزیزان گرچہ عزت مرثیے میں یوں کہتا
خام مضمون مرثیہ لکھنے سوں چپ رہنا بہلا
لیکن اس مظلوم کے سر کا بیان کرنا روا
تاکہ من کر یو بیان ہووین عیاں اشک بار

دکنی مرثیہ گوئی نے بھی اسی بات کی طرف اشارہ کیا ہے :

عہ کی مداحی کا ہے بغیر تہی گو ہاراں
”ہ دم شاعری نہ دعویٰ“ استلائی ہے ۱۷

مرثیوں کی اسی غیر شاہراہِ روش کو دیکھ کر قائم نے مرزا علی قلی لایم کے احوال میں لکھا کہ ”مرثیہ گوہ بالفعل ادب سے عاری نظم ہے (آج کل) لوگوں کو مرغوب ہے۔ ۱۸۹۱ء قائم نے مرثیہ گوئی ترک کر دی اور شعرِ رستمہ میں مشغول ہو گئے۔ بروفسر ادیب نے اپنی فیاض مرآۃ مکتوبہ ۱۱۵۱ھ / ۱۷۳۸ء سے اس دور کے مرثیہ گوہوں کی جو خصوصیات بیان کی ہیں ان کی نوعیت یہ ہے جسے ڈھیر سارے بھوسے میں ایک دانہ چاول کا تلاش کیا جائے اور اسے چٹک میں پکڑ کر سب کو دکھایا جائے۔ ان مرثیوں میں لسانی و ادبی نقطہ نظر سے کوئی خصوصیت ایسی نہیں ہے جو اس سے بہتر صورت میں اس دور کی دوسری اصنافِ سخن میں نہ ملتی ہو۔

مذہبی شاعری کے ساتھ ساتھ اس دور میں رزم نامے بھی لکھے گئے جو مرثیوں سے زیادہ شمال و دکن کے زبان و بیان کی ترجمانی کرتے ہیں۔ اگلے باب میں ہم ان رزم ناموں کا مطالعہ کریں گے۔

حواشی

- ۱۔ عاشور نامہ : روشن علی ، مرتبہ ڈاکٹر مسعود حسین خان و سید سفارش حسین رضوی ، شعبہٴ لسانیات مسلم یونیورسٹی علی گڑھ ۱۹۷۲ ع۔
- ۲۔ ایضاً : شعر ۴۶ تا ۴۹ ۔ ۳۔ ایضاً : شعر ۷۶ و ۷۷ ۔
- ۳۔ ایضاً : ص ۴ ۔
- ۴۔ آثار اکبری (تاریخ فتح پور سیکری) : سید احمد مارہروی ، ص ۱۹۷ ، اکبر پریس آگرہ ۱۳۲۸ھ۔
- ۵۔ مائٹو : غلام یزدانی ، مترجم مرزا عبد بشیر ، ص ۳ ، (مفید عام پریس آگرہ) و الجین ترقی اردو دہلی ۱۹۴۲ ع۔
- ۶۔ اکبری دربار کا دوسرا ماہر موسیقی سلطان باز بہادر حکمران مالدو تھا جو اکبر کی لشکر کشی کے بعد شاہی دربار سے وابستہ ہو گیا تھا ۔ ابو الفضل نے ”آئین اکبری“ میں لکھا ہے کہ گانے میں اس کی مثال نہ تھی ۔ اس کے گانے کا مخصوص طرز بازغان کے نام سے مشہور ہے ۔ وہ سنہ سے اس کا عشق بھی مشہور ہے ۔ اس عشق نے اس کے نقموں کو کیف ، سوز اور درد عطا کیا ۔ ۔ وہ ساز و آہنگ دونوں کا ماہر تھا ۔ مالدو میں اس کے دو بے اب تک گائے جاتے ہیں ۔ ”محمدی جلوئے : سید صباح الدین عبدالرحمن ، ص ۵۳۹ ، معارف پریس اعظم گڑھ ۱۹۶۲ ع۔
- ۷۔ یامجد مرآئی : مرتبہ امیر صدیقی ، ص ۷۹ ، الجین ترقی اردو پاکستان گجراتی ۱۹۷۵ ع۔
- ۸۔ اردو کی دو قدیم مثنویاں : نائب حسین نقوی ، ص ۷۸ ، دالئی محل لکھنؤ ۱۹۷۰ ع۔
- ۹۔ غزن ٹکات : ص ۱۵ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ ع۔
- ۱۰۔ تذکرۂ شعرائے اردو : ص ۹۳ ، الجین ترقی اردو (ہند) دہلی ۱۹۶۰ ع۔
- ۱۱۔ سماجی ”تحریر“ دلی ، شمارہ ۱۶ ، ص ۲۷ ۔
- ۱۲۔ کریبل کتھا : فضل علی فضل ، مرتبہ مالک رام و مختار الدین احمد ، ص ۳۷ ، ادارۃ تحقیقات اردو پٹنہ ۱۹۶۵ ع۔
- ۱۳۔ سماجی ”تحریر“ ، دلی ، شمارہ ۱۶ ، ص ۵ و ۱۲ ۔
- ۱۴۔ بیاض مرآئی : مرتبہ امیر صدیقی امرہوی ، مقدمہ ص ۷ ، ”ع“ ، الجین ترقی اردو پاکستان گجراتی ۱۹۷۵ ع۔

- ۱۶- اردو شد ہارے : عی الدین قادری زور ، ص ۱۵۳ ، مطبع مکتبہ ابراہیمیہ ،
حیدر آباد دکن ۱۹۲۹ ع -
۱۷- بیاض مرانی : مرتبہ امیر صدیق امروہوی ، ص ۱۹ ، انجمن ترقی اردو
پاکستان کراچی ۱۹۷۵ ع -
۱۸- غزن ثکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ افتخار حسن ، ص ۶۲ ، مجلس ترقی ادب
لاہور ۱۹۶۶ ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

- ص ۶۷ ”ابری پنجہ سال آیات مرتبہ اش در بلاد ہندوستان اشتهار
داشت ۔“
ص ۶۸ ”بیشتر مرتبہ می گفت ۔ در ولایت ہندوستان دست بہ دست
می آوردند ۔“
ص ۷۳ ”مرتبہ بالفعل کہ گفتن احوال بے ادبانه دانشین مردم است ۔“



رزم نامے

مذہبی شاعری کے مطالعے کے بعد اب ہم اس دور کے رزم ناموں کی طرف آتے ہیں۔ رزم نامے کے بارے میں یہ بات یاد رکھنی چاہیے کہ یہ رزمیہ نظموں (ایک) سے مختلف نظم ہے۔ ”رزم نامہ“ اس طویل بیانیہ نظم کو کہتے ہیں جس میں شاعر نے کسی ایسی جنگ کا حال بیان کیا ہو جس کا وہ خود عینی شاہد تھا یا اس نے یہ حالات کسی معتبر راوی سے سنے تھے۔ رزم نامہ چٹوڑی کی بہت میں یا تو خود فاتح کی فرمائش پر لکھا جاتا تھا یا شاعر فاتح سے انعام و اکرام ہانے کی امید میں خود لکھ کر پیش کرتا تھا یا پھر اس جنگ کے حالات و واقعات سے متاثر ہو کر سب کے فائدے کے لیے انتہائی اڑ خود موضوع سخن بناتا تھا۔ برخلاف اس کے رزمیہ اس جامع، طویل، بیانیہ نظم کو کہتے ہیں جس میں کسی قوم کی شجاعت و بہادری کے کارناموں کو اس طور پر بیان کیا گیا ہو کہ اس قوم کی تہذیب کی روح، شاعرانہ اظہار بیان اور کرداروں کے ذریعے، پوری گہرائی کے ساتھ سامنے آ جائے۔ رزمیہ نظم (ایک) کے لیے ضروری ہے کہ اس کا اسلوب ”بر وقار اور علویت لیے ہوئے ہو اور اس میں واقعات، فن، شاعرانہ جدت اور نظم کی ساخت گہل مل کر ایک جان ہو گئے ہوں۔ یونانی شاعر ہومر کی نظمیں ایلڈ اور اوڈیسی یورپ کے ادب میں شاہکار رزمیہ نظمیں شمار ہوتی ہیں۔ مشرق کے ادب میں مہا بھارت اور شاہنامہ نادرسی اس ذیل میں آتی ہیں۔ مصرق نے ”علی نامہ“ میں علی عادل شاہ لکھی۔ شاہی کی جنگوں اور دس سالہ دور حکومت کو موضوع سخن بنایا ہے۔ یہ سوزن بیانیہ نظم شاعرانہ حسن بیان، اسلوب، ساخت اور واقعات کے اعتبار سے اردو زبان کی پہلی رزمیہ نظم کہی جا سکتی ہے۔ حسن شوق نے ”فتح نامہ“ نظام شاہ“ میں جنگ تالیکوٹ (۱۵۶۲ء / ۱۵۶۵ء) کو موضوع سخن بنایا ہے، جس میں دکن کے بادشاہوں نے وجیانگر کے راجہ کو شکست دی تھی، لیکن یہ طویل بیانیہ نظم رزمیہ (ایک) کے معیار پر پوری نہیں اترتی۔ ”جنگ نامہ

عالم علی خاں“ بھی اسی قسم کی ایک طویل نظم ہے جس میں نواب آصف چاہ نظام الملک اور عالم علی خاں، صوبدار دکن کی ایک جنگ کو موضوع شاعری بنایا گیا ہے۔ یہ نظم بھی اپنی ساخت اور اسے مزاج کی وجہ سے رزم نامے کے ذیل میں آتی ہے۔

جنگ نامہ“ عالم علی خاں“، ۹۱ء اشعار پر مشتمل، ایک مجہول الاحوال شاعر غضنفر حسین کی بیانہ نظم ہے جس میں ہارنے والے عالم علی خاں کو پیرو بنا کر اس جنگ کے واقعات بیان کیے گئے ہیں۔ نظم پڑھ کر عالم علی خاں سے محبت و ہمدردی پیدا ہو جاتی ہے۔ اس سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ غضنفر حسین نے یہ نظم کسی کی فرمائش پر نہیں لکھی بلکہ جنگ کے واقعات اور عالم علی خاں کی چادری سے متاثر ہو کر از خود اسے لکھا ہے۔ شاعر نے اپنا نام نظم کے آخر میں اس طرح ظاہر کیا ہے :

یہ ہے دل کوں راحت نہ خاطر کوں چین

گہسا ہے ہو قصہ غضنفر حسین (شعر ۹۰)

اور بتایا ہے کہ ۱۲ رجب کو عالم علی خاں نے ہندی باغ میں غیبے کاڑھے اور جمعرات کے دن یکم ربیع الاول ۱۱۳۲ھ/یکم جنوری ۱۷۲۰ء کو وہ میدان جنگ میں چادری سے لڑتا ہوا مارا گیا :

اتنا ہارواں مار رجب کا چاند

چلیا گھر سے شمشیر ہتھ کوں باند (شعر ۱۴۲)

گھسا جا کے ڈیرا دیو میدان میں

ہندی باغ کے خوب اوجان میں (شعر ۱۴۹)

بزلو ہوو سو قیس تھے دو آبر

چد کی ہجرت کوں سن کن دھر (شعر ۲۸۵)

یوایا چاند ربیع الاول کا آبا نظر

ہوا آخرت کا یو حکایت خبر (شعر ۳۸۶)

اٹھا دن عزیزاں جمعرات کا

ہوا شہر وا ختم اس بات کا (شعر ۳۸۷)

ولیم ارون نے اس جنگ کو اپنی ”تاریخ“ میں تفصیل سے بیان کیا ہے

اور اسے ۱۱۳۲ھ/۱۷۲۰ء کا ہی واقعہ بتاتا ہے۔ ”رزم نامے کے مطابق یہ معلوم ہوتا ہے کہ یہ اس واقعے نے بہت عرصے بعد نہیں لکھا گیا اور شاید غضنفر حسین اس جنگ میں موجود تھا یا اس حالات اس نے گھس دھر راوی

سے منے تھے۔ یہ مثنوی دکنی اردو میں لکھی گئی ہے اور اس میں دکنی زبان کی وہ عام خصوصیات، جن کا ذکر ہم پہلے باب میں کر چکے ہیں، موجود ہیں۔

مثنوی کی روایت کے مطابق حمد، نعت اور منقبت چہار پار کے بعد جنگ قائم شروع ہوتا ہے۔ عالم علی خان بخش الملک امیر الامراء حسین علی خان کا بھتیجا اور منجہنی تھا اور پچیس سال کی عمر میں دکن کا صوبیدار بنا کر بھیجا گیا تھا۔ حضرت حسین کو اس عالی نژاد نوجوان سے بڑی ہمدردی ہے۔ وہ اس کے حسن و جمال، شجاعت و بہادری، سخاوت و کشادہ دلی اور اخلاص کی تعریف کر کے اس کے کردار کو ابھارتا ہے۔ جب سید عالم علی خان کو یہ خبر ملتی ہے کہ نظام الملک نوج کے ساتھ دریائے لربدا پار کر کے دکن کی طرف بڑھ رہا ہے تو وہ ارکانِ دولت کو مشورے کے لیے طلب کرتا ہے اور جنگ کی تیاری کا حکم دیتا ہے۔ محل میں جا کر عالم علی خان ماری روئداد مان کو سناتا ہے۔ مان سالاروں کو ہلا کر انہیں تنک حلالی کی قسم دیتی ہے اور اپنے کو شہر سے باہر تنک رخصت کرنے کے لیے آتی ہے۔ عالم علی خان ہدی باغ کی اونچائی پر اپنے خمیے نصب کرا دیتا ہے۔ چالیس ہزار فوج اس کے ساتھ ہے۔ نظام الملک کو جب معلوم ہوتا ہے کہ جنگ یقینی ہے تو وہ عالم علی خان کو پیغام بھیجتا ہے کہ جنگ کرنے سے کیا حاصل ہے؟ میں دکن کا صوبیدار ہوں، بہتر یہ ہے کہ تم اپنے چچا کے پاس واپس چلے جاؤ۔ لیکن عالم علی خان اس پیغام کا یہ جواب لکھواتا ہے کہ میری عمر کہم ضرور ہے لیکن میں لڑکا نہیں ہوں اور دکن کا صوبیدار ہوں۔ تم یہاں کیوں آئے ہو۔ اور یہ بھی لکھواتا ہے کہ :

اگر لاکھ دو لاکھ فوجاں ملیں

(شعر ۱۹۴) کہ جس سے طبق سب زمیں کے ہلین

میں وہ شخص ہوں جو ٹلن پار نہیں

(شعر ۱۹۵) شجاعت میری گس پر اشتہار نہیں

اگر ہے حقیقی تو غم نہیں مجھے

(شعر ۱۹۶) اگر موت ہے تو وہم نہیں مجھے

رضا پر میں راضی ہوں جو ہے رضا

(شعر ۱۹۸) وہی ہوئے گا جو کرے گا خدا

اس کے بعد وہ اپنی فوج کو لے کر لدی پار اتر جاتا ہے اور دولوں

فوجیں اپنے سامنے صف آرا ہو جاتی ہیں۔ ماہ شوال کی چھ تاریخ انوار کے دن جاسوس خبر دیتے ہیں کہ نظام الملک نے جنگ کا تقارر چکا دیا ہے۔ یہ سن کر وہ بھی فوج گواہری کا حکم دیتا ہے اور ساز و سامان سے لیس ہو کر میدانِ جنگ میں آ جاتا ہے۔ اتنے میں جاسوس یہ خبر دیتا ہے کہ آپ کے امیروں کے دل نظام الملک نے اپنے ہاتھ میں لیے لیے ہیں لیکن عالم علی خاں بھی کہتا ہے کہ لوگ میرے وفادار ہیں۔ اتنے میں نظام الملک کا لشکر نمودار ہوتا ہے۔ عالم علی خاں کے حوصلے بلند ہیں۔ وہ غالب خاں کو ہراول دستہ دے کر ساہم خاں، مٹھے خاں، ذلیل خاں، پدی بیگ اور مرزا علی گواہ اس کے ساتھ کر دیتا ہے اور کل فوج کو امین خاں کی کمان میں دے دیتا ہے۔ امین خاں عالم علی کو بتاتا ہے کہ ہراول دستہ بہت آگے نکل گیا ہے تو وہ عمر خاں کو دستِ چپ پر رکھ کر مرہٹوں کی ساری فوج بھی اس کے ساتھ کر دیتا ہے۔ اس کے بعد ساری فوج حرکت میں آ جاتی ہے اور زبردست رن پڑتا ہے۔ اسی اثنا میں عالم علی کی فوج اس کے ہودے سے دور ہو کر ادھر ادھر بکھر جاتی ہے۔ یہ دیکھ کر عالم علی خاں فوج کو بلاتا ہے :

بلانے لگے فوج گواہ آؤ رے فتح ہے فتح کوئی ست جاز رے
پہرو رے پہرو تنگ سوں دور ہے تنگ کھا کے بھاگے سو مزدور ہے
کھڑا رن میں سیدا پس ذات سوں کئی فوج ساری نکل ہات سوں

غالب خاں، سہر خاں، شیخ اکبر اب بھی ساتھ تھے۔ اب تیروں کی لڑائی شروع ہوئی۔ ایک تیر مہاوٹ کے لگا اور وہ لیچے گر گیا۔ تھوڑے عرصے کے ایک گولہ لگا اور وہ بھی ہاتھی سے گر گیا۔ اب صرف عالم علی خاں اور ہاتھی رہ گئے۔ اس نے بہت تیزی اور شجاعت و بہادری کے ساتھ لڑتا رہا۔ اتنے میں اس کے منہ پر پانچ تیر لگے اور اس کے کال کے پار ہو گئے۔ اس کے اٹنے تو رکش میں کوئی تیر باقی نہ رہا تھا۔ اس نے انھی تیروں کو نکال کر کمان میں رکھ کر پھینکا شروع کیا۔ اتنے میں ایک تیر کان پر اور ایک پیشانی پر لگا۔ اس نے وہ تیر بھی نکال کر دشمن کی فوج پر مارے کہ اسی اثنا میں ایک ہودہ سوار نے ٹرپ آ کر ایسا تیر مارا کہ جس کا جواب عالم علی نہ دے سکا۔ اس نے ہاتھی آگے بڑھایا کہ اتنے میں کسی پیرزادہ فطیر نے، جو نظام الملک معلوم ہوتا تھا، ایک ایسا تیر مارا کہ عالم علی ہودے میں بے ہوش ہو کر گر پڑا۔ اس وقت تک ۳۶ تیر جسم کو چھلتی کر چکے تھے۔ خون کے فوارے سارے جسم سے بہہ رہے تھے کہ ایک گولی لگنے سے عالم

علی خان کی روح پرواز کر گئی۔ جب ماں کو بیٹے کے سرے کی خبر ملی تو
نہایت گزر گئی۔ اس موقع پر محضتر حسین نے ماں کے جذبات کا ہر اثر الفاظ
میں اظہار کیا ہے :

- ہوا غل بڑا کل محل میں تمام
(شعر ۳۷۶) جو کھانا و ہائی ہوا سب حرام
گھسی ماں نے فرزند میرے ٹونہال
(شعر ۳۷۷) ہوا دیکھنا مجھ کوں تیرا حال
گھپاں ہے وہ فرزند عالم علی
(شعر ۳۷۸) تیرے دو گھسوں سر پاؤں لگ میں چلی
دوجا لا میرے جو کے ایوان کا
(شعر ۳۸۰) ستارا میرے ملک میدان کا
میرے زہب زینت کا تھا کل گلاب
(شعر ۳۸۱) ٹڑا کر کیا سب چمن کوں خراب
ہوا عیش آرام میں کیا خلل
(شعر ۳۸۲) عجب جو تن سوں نہ جاوے لکل
ہزار آرزو اور ارمان سوں
(شعر ۳۸۳) میں ہائی تھی عالم علی خان کوں
گھپاں او گھپاں اوس کی خانی گئی
(شعر ۳۸۴) سکل خاک میں اوس کی جوالی گئی
پکڑ ہات سولی تھی ہا رب تجھے
(شعر ۳۹۳) سب کیا سو بھر لا دکھایا مجھے
تھی امید یہ دل میں دیدار کی
(شعر ۳۹۵) میرے فوج لشکر کے سردار کی
ارے کوئی اس خم کی دارو بناؤ
(شعر ۳۹۷) مجھے اس عذاباں سوں یگی جھوڑاؤ
ہو کے ہوش سو بار یک بار بار
(شعر ۳۹۸) انکھیاں نے لہو روئے دو زار زار

جب عالم علی خان کے سرے کی اطلاع حسین علی خان کو پہنچی تو وہ
نظام الملک سے انتقام لینے کے لیے انہی فوج کے ساتھ دکن کی طرف چل پڑا

لیکن رشتے ہی میں اسے نہیں قتل کر دیا گیا۔ اس کے بعد غضنفر حسین نے
 بے ثباتی دہر اور بے وفائی دلیا کے بارے میں متعدد اشعار لکھ کر مثنوی گو
 ختم کر دیا ہے :

- یو دنیا دغا باز مسکڑ ہے
 ہوس اب چٹانے میں عیار ہے (شعر ۳۶۸)
 فہم بے خبر اور عقل حیران ہے
 دیکھو دوستان گیا یو طوفان ہے (شعر ۳۶۹)
 دلیا کی محبت ہے بالکل خراب
 یو دستا ہے ہانی اوپر جیوں حباب (شعر ۳۷۰)
 اگر مال دھن لاکھ دو لاکھ ہے
 سمجھ دیکھ آخر وطن خاک ہے (شعر ۳۷۱)
 جسے کچھ سمجھ بوجھ اندازک ہے
 دنیا کی آلائش سوں وہ پاک ہے (شعر ۳۷۲)
 مرے گا مرے گا بے مر جائے گا
 جو کچھ بھان گیا ہے سو وہاں ہائے گا (شعر ۳۷۳)

اس مثنوی کی ایک اہمیت یہ ہے کہ اس میں تاریخی واقعات کو سنہ ،
 تاریخ ، دن اور فوجی سرداروں کے صحیح ناموں کے ساتھ بیان کیا گیا ہے ۔
 اس اعتبار سے یہ ایک معتبر ماخذ کی حیثیت رکھتی ہے ۔ دوسرے زبان و بیان
 کے لحاظ سے یہ مثنوی (جنگ نامہ) اس مرتی ہوئی دکنی ادبی روایت کا ایک
 حصہ ہے ، جو اٹھارھویں صدی کے اوائل تک ابھی نظر آ رہی ہے اور جلد ہی
 شمال و جنوب کی ادبی روایت کے ایک ہو جانے کے ساتھ ، نظروں سے اوجھل
 ہونے والی ہے ۔ دوسرے یہ ایک مربوط مثنوی ہے جس میں مصنف نے واقعات ،
 میدان جنگ کے نقشے اور فوجوں کے کوچ کو شاعرانہ جذبات کے ساتھ پیش
 کیا ہے ۔ معاصر تاریخی واقعات کو شاعری میں بیان کرنا کوئی آسان کام نہیں
 تھا اور غضنفر حسین نے اپنی مخصوص دکنی روایت میں ، آج سے تقریباً پونے
 تین سو سال پہلے ، اسے خاصی پرمٹندی سے انجام دیا ہے ۔

مید زاہد ثنا ایک اور مجہول الاحوال شاعر ہیں جنہوں نے ہانی پت کی
 تیسری جنگ کو موضوعِ سخن بنا کر ، ۱۱۱۹ھ اشعار پر مشتمل ”وثنائے ثنا“
 کے نام سے ایک رزم نامہ ۱۱۱۷ھ اور ۱۱۱۸ھ (۱۷۰۶ء اور ۱۷۰۷ء) کے درمیان
 لکھا ۔ مید زاہد ثنا نصیب گولری الہ آباد کے رہنے والے تھے ۔ مثنوی میں اپنا

قام ، تخلص ، وطن اور خاندان اس طرح بیان کیا ہے :

مصنف کا ”سن نام چو نا سنا“ اسم زائد ہے اور تخلص ”ثنا“
 ہے سادات کا گھمتریں خادماں اور ہشتین سے ہے کراڑی سکاں
 موضوع اور تاریخ: تصنیف کا ذکر ان اشعار میں کیا ہے :

سنو عرض میری اے صاحب گہاں
 حدیثہ سخن کا ہوں میں اونہاں

کہا جنگ میں شاہ دران کی
 خلیفہ لبی نکل سبھاں کی
 کیا نظم در ریشہ بیت ہا
 حقیقت تمام ، ابتدا ، انتہا
 سنا تھا جو گجہ اور آنکھوں دکھا
 جدا گر حقیقت وقائع لکھا
 ٹھی سن ہجراں سینہ نامدار

(۱۱۷۶ء)

ہزار اور صد اور ہفتاد چار
 گرو سید جو تم وقائع ثنا
 گہیں بیت کے بیچ دیکھو خطا
 بنوش روز شبہ بوقتِ سحر
 و دو چار سن شاہ عالی کبر
 تھے ہجرت کے سن باز ہفتاد و شش
 او تاریخ شعبان کی بھی دو شش
 ثنا نے کہا یہ وقائع تمام
 بد ٹھی ہر درود و سلام

(۱۱۷۶ء)

”وقائع ثنا“ کی اہمیت یہ ہے کہ یہ اسی سال لکھی جانے شروع ہوئی جس
 سال چنگیز ہانی بت لڑی گئی۔ اس میں وہ واقعات بیان کیے گئے ہیں جو مصنف
 نے خود دیکھے یا سنے تھے اور یہ وہ واقعات ہیں جو کسی تاریخ میں اس تفصیل
 سے نہیں ملتے۔ اس اعتبار سے یہ ایک معتبر ، معاصر تاریخی ماخذ کی حیثیت
 رکھتی ہے۔ ہانی بت کی تیسری جنگ وہ آخری جنگ ہے جس نے ایک طرف
 مرہٹہ قوت و اقتدار کو ختم کر دیا اور دوسری طرف مغلیہ سلطنت بھی ایسی
 کمزور پڑی کہ انگریز مرعظیم پر تیزی کے ساتھ اپنا اثر و اقتدار جانے لگا

کتاب ہونے لگے ۔

مثنوی کی روایت کے مطابق ”وقائع ثنائی“ کا حمد سے شروع ہونا ہے اور نعت ، منقبت چہار پار و ائمہ معصومین کے بعد سبب تالیف بیان کیا گیا ہے جس میں مصنف نے اپنا نام ، وطن اور سال تصنیف وغیرہ پر روشنی ڈالی ہے ۔ اس کے بعد وقائع شروع ہوتے ہیں جنہیں سات حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے اور ہر حصے کے تحت واقعات جنگ بیان کیے گئے ہیں :

وقائع اول : در صفت نانہا و عملداری او ۔ در تغیر کردن ملہار از ہندوستان ۔ بحال شدن جہنکو و جنگ نمودن جہنکو در سکر تال ۔

وقائع دوم : فرستادن اہلجی غازی الدین خان بطرف شاہ درانی ۔ جواب آوردن اہلجی و رخصت شدن غازی الدین خان از بادشاہ برائے شجاع الدولہ ۔ پیادر بنایر صلح نصیب خان و جہنکو در سکر تال ۔

وقائع سوم : متوجہ شدن ظل سبغانی خلیفۃ الرحمان احمد شاہ درانی بطری ہندوستان ۔

وقائع چہارم : شہدن وزیر (امام الملک غازی الدین خان) آمدن شاہ درانی و مصلحت کردن با مصاحبان خود و گلشن بادشاہ عالمگیر ثانی را ۔

وقائع پنجم : شہدن راؤ جہنکو آمد آمد شاہ درانی و مقابل شدن میدان قرناں در شاہ جہان آباد و شکست خوردن جہنکو و غازی الدین خان و غارت شدن شاہ جہان آباد ۔

مجدد اجمل خان مرحوم نے کتابی ہندوستانی الہ آباد کے اکتوبر ۱۹۳۳ء ، جلد ۴ ، شمارہ ۴ میں اس غلطی کے بارے میں ایک طویل تعارفی مضمون لکھا تھا جس سے ہم نے استفادہ کیا ہے ۔ اس مضمون میں فاضل مقالہ لکھنے کا یہ کہ یہ غلطی انہیں اپنے وطن قصبہ گوتھی میں ملا تھا جو دریائے گنگا کے کنارے کڑے اور مالک پور کے درمیان واقع ہے اور ہندوؤں کی برائی ہستی ہے ۔ ”وقائع ثنائی“ کا ترجمہ یہ ہے ”ہوں اللہ تعالیٰ تاریخ دوازدہم ربیع الثانی سنہ ۱۲۰۴ ہجری بمطابق دہشت مجد ثقی خان ، ساکن گوتھی از خط خام میر علی چانسی در ہر گنہ حسن پور مقام چاوی پور متصل سرسا برائے خاطر برخوردار ذوالفقار خان سرور باغت ۔ بساعت نیک با تمام رسید ۔

ہر گنہ خوالد دعا طبع دوم زانکہ من ہند گنہ گرام“

واقعہ ششم : رسید پرکارہ در دکن خبر رسالیدن ناہا چو از ہزیمت چھٹکو و
غازی الدین خان و روانہ شدن بھاؤ جی ویسواس راؤ بمقابلہ
شاہ درانی ۔

واقعہ ہفتم : برآسندن مرہٹہ از لشکر و جنگ کردن شاہ درانی و کشتہ شدن
بھاؤ ویسواس راؤ و فتح یافتن شاہ درانی ۔

”واقعہ لنا“ شمالی ہند کا پہلا معلوم رزم نامہ ہے جس میں تفصیل سے دوسری
جنگ پانی پت کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے ۔ ملہار راؤ ہند کا صوبیدار تھا
لیکن ٹالا نرلواس نے اس کے بجائے چھٹکو راؤ کو ہند کا صوبیدار مقرر کر دیا ۔
ملہار راؤ ہند سے واقف تھا اور ہندو مسلمان دونوں میں مقبول تھا ۔ چھٹکو راؤ
بد فطرت تھا ۔ ٹالا نے اسے ج ”بہت بد ہے یہ طفل ناکردہ کار“ کہا ہے ۔

چھٹکو راؤ نے آنے ہی دلی پر حملہ کر دیا ۔ اس وقت عباد الملک غازی الدین
خان وزیر تھا اور مغلیہ سلطنت کمزور تھی ۔ اس نے صلاح کر لی اور طے پایا
کہ شمشیر و خلعت کے ساتھ پنجاب کی دیوانی چھٹکو راؤ کو دے دی جائے ۔
پنجاب کی دیوانی کی سند ہا کر چھٹکو راؤ پنجاب کی طرف روانہ ہو گیا ۔
نجیب الدولہ نے جب مرہٹوں کے آنے کی خبر سنی تو اس نے بھی چھٹکو راؤ
سے صلاح کر لی اور طے کیا کہ غازی الدین خان کو نکال کر ہنسی کری
نجیب الدولہ کو دلائی جائے ۔ باغیت کے قریب جب چھٹکو راؤ نے اودھ پر
حملہ کرنے کا منصوبہ بنایا تو نجیب الدولہ وہاں سے چلا گیا اور سکرٹال کے
مقام پر مرہٹوں سے جنگ میں ہسپا ہوا ۔ شکست کے بعد اس نے احمد شاہ ابدالی
کو ہندوستان پر حملہ کرنے کی دعوت دی لیکن ابدالی نے موسمِ برسات کے
بعد آنے کے لیے گھما ۔ ادھر غازی الدین خان کو جب یہ معلوم ہوا تو اس نے
بھی زو و جواہر کے ساتھ ابدالی کو پیغام بھیجا کہ آپ کے آنے کی ضرورت
اس لیے نہیں ہے کہ جہاں مرہٹے لوج اور سرداروں کے ساتھ دلدلائے پھر رہے
ہیں ۔ احمد شاہ ابدالی نے اس بات کا سخت جواب بھیجوا یا ۔ عباد الملک
غازی الدین خان نے بادشاہ سے کہا کہ اگر آپ باہر نکل کر ابدالی سے جنگ
کریں تو ہم اسے شکست دے دیں گے ۔ بادشاہ نے جواب دیا کہ ہمارے پاس
نہ فوج ہے نہ روپہ ۔ ہم کیسے جنگ کر سکتے ہیں ۔ ٹالا نے اس بات کو مثنوی
میں جس طرح بیان کیا ہے اس سے مغلیہ سلطنت کے نہاں خانوں کی تصویر
سامنے آتی ہے :

چہا کچھ نہیں تجھ سوں اے نور چشم
 لگہ کر تو ہی کچھ ہیں ہے نخل و حشم
 نہ ماہی مرا تپ نہ چہنڈا لٹان
 رہے نہ مرے ہاتھ گچھال ہاں
 نہ نوبت نفاڑے ، نہ کرناٹیاں
 نہ چہا بھیں فزیریں ، نہ سرلاٹیاں
 نہ خرویں وہیں اب نہ گھوڑناتیاں
 نہ روڑو نہ لچھر نہ چھوچھکتیاں
 نہیں ساتھ میرے رسالے ایل
 نہ الاٹیاں اور نہیں کابل
 نہ احمدی رہے ، نا رہے گرزدار
 نہ ساتھی رہے وہ مغل پنج ہزار
 نہ فراش ہیں ، اور نہیں نیمہ گاہ
 نہیں ساتھ مردانہ جنگی سپاہ
 نہ لشکر کہیں اب نہ اردو ہزار
 نہ ہشتال ، صراف ، نہ یلدار
 نہ آبد کہن کی نہ گنجینہ ہر
 رہے نہ مرے ساتھ صندوق زر
 ایسے طالع میرے بھنے بابہ گل
 ہوئے تنگ سوں تنگ ہیں تنگ دل
 جواہر گئے اپنی بھر گھاں کون
 چلے موق دریاے عتاب کون
 رہا نہ مرے ساتھ کچھ ساز سوں
 بہ دو گوش و بینی گھاں جا سکوں
 بہ مغلی سوں کئی روٹے گھروں
 چتر تخت گیا نے میں سر پر دھروں
 اگر مرضی ہے تیری اب خواہ خواہ
 ہڑوں باہر اب چھوڑ آرام گاہ
 خلق دیکھ میری بلند افرو
 گزریں گے بہت ریش خندہ تری

گروں کے انہیں میں یہ سب قیل قال
وزیر نے گھیا بادشاہ کا یہ حال

بادشاہ نے یہ کہہ کر انکار کر دیا لیکن غازی الدین خان عہد الملک کو
مرہٹوں کے ساتھ مل کر احمد شاہ ابدالی سے جنگ گرنے کا اختیار دے دیا ۔
عہد الملک دہلی سے شاہدرہ آیا ۔ وہاں سے فرخ نگر ڈیرہ کیا ۔ لہیب خان نے
شجاع الدولہ سے مدد مانگی ۔ شجاع الدولہ نے مرہٹوں کو صلاح کا پیغام بھیجا
اور جھنکو راؤ کو اس بات پر راضی کر لیا کہ وہ لاہور کی طرف روانہ ہو جائے
تاکہ وہیں احمد شاہ ابدالی کا مقابلہ کر سکے ۔ جیسے ہی احمد شاہ ابدالی نے
انک ہار کیا مرہٹوں سے اس کا مقابلہ ہوا جس میں مرہٹوں کو شکست ہوئی ۔
ادھر بادشاہ کو احمد شاہ ابدالی کے آنے کی خبر ملی تو وہ یہ سوچ کر خوش
ہوا کہ اب غازی الدین خان سے اسے نجات مل جائے گی ۔ غازی الدین خان نے ،
جو اس خبر سے پریشان تھا ، بادشاہ سے کہا کہ پہلے روہیلوں کا قلع قمع
کر دیا جائے تاکہ پھر مرہٹوں کو ساتھ لے کر ابدالی کا مقابلہ کیا جا سکے
لیکن بادشاہ نے کہا :

مری بات تحقیق جانو کہیں شہنشاہ سون لڑنے کی طاقت نہیں
اکیلا کوئی فوج گوں موڑتا کہوں یک چنا بھاڑ گوں پھوڑتا

غازی الدین خان نے بادشاہ کا یہ جواب سنا تو طے کیا کہ اب اس کا لئے
ہیں گے راستے سے ہٹا دینا مناسب ہے ۔ ایک دن اس نے بادشاہ کو بتایا کہ
خراسان سے دو خدا رسیدہ قہر آئے ہیں ۔ ان سے چل کر دعا کے لیے کہئے کہ
کسی طرح احمد شاہ ابدالی کی ہلاک جائے ۔ بادشاہ جو مزاجاً قہر پرست
تھا ، راضی ہو گیا ۔ نہا دعو کر وضو کیا اور کوئلہ پہنچا ۔ قہروں نے بادشاہ
کا استقبال کیا اور ڈراما دیر بعد خنجر سے ہلاک کر کے اسے فصیل سے باہر
پھینک دیا ۔ اس کے بعد غازی الدین خان نے جہاندار شاہ کے ہوتے گئے
شاہ جہان قلی کے لقب سے تخت پر بٹھا دیا اور خود دہلی سے سکرتال آ گیا ۔
راؤ جھنکو نے اس کی پیشوائی کی ۔ ادھر سے ابدالیوں کی فوج بھی آ گئی ۔
زبردست مقابلہ ہوا اور مرہٹوں کو پھر شکست کا منہ دیکھنا پڑا ۔ غازی الدین
خان نے مرہٹوں کو دلی چلنے کا مشورہ دیا ۔ ان کا تعاقب کرتے ہوئے احمد
شاہ ابدالی کی فوج بھی دلی پہنچ گئی اور شہر میں گھس کر وہ قتل عام کیا کہ
اپلہ دہلی لادو شاہ کو بھول گئے ۔ احمد شاہ ابدالی کو خبر ملی کہ اب جھنکو
اور ملہار راؤ نے فارمول میں ڈیرہ ڈالا ہے ۔ وہ وہاں پہنچا اور اس جنگ میں بھی

سرہنوں کو شکست ہوئی۔ پیشوا کو جب معلوم ہوا کہ جھنکو راؤ کو شکست ہو گئی ہے اور وزیر نے بادشاہ کو قتل کر دیا ہے تو وہ رنج و غم کے ساتھ طیش میں آ گیا اور اپنے بھائی بھاؤ کو، اپنے فرزند پیشوا ویسواس راؤ کے ساتھ، مقابلے کے لیے روانہ کیا۔ غازی الدین خاں نے شاہ جہاں ثانی کو قید کر دیا اور عالی گہر کو تخت پر بٹھا دیا۔ سرہنوں نے گچج پورہ پہنچ کر ابراہیم خاں گارڈی کے توپ خانے سے قطب شاہ سعد خاں کو ہلاک کر دیا اور ایک سردار پنجاب خاں کو گرفتار کر لیا۔ احمد شاہ ابدالی نے یہ خبر سنی تو غم و غصہ کے ساتھ دہرائے جتنا کو پار کیا۔ ادھر بھاؤ، ویسواس راؤ اور ابراہیم خاں گارڈی نے ملے کیا کہ نوج کو ایک بڑا لشکر بنا کر گھبرا جائے اور توپ خانے کی مار دی جائے۔ یہ لشکر ہائی پت اور گوبالہ کے درمیان بنایا گیا۔ کئی روز تک دونوں طرف سے گولہ باری ہوتی رہی۔ چونکہ سرہنوں نے لشکر کے اندر محصور ہو گئے تھے اس لیے کچھ روز بعد رسد بند ہو گئی، آدمی اور جانور بھوکوں مرنے لگے اور یہ حالت ہو گئی :

دیکھیں خواب میں لقمہ دیتا کوئی	جو جاگے تو بے منت خاکی ہوئی
سجھ خواب کوں تب بہت روئے	اس حسرت ستیں چان کو گہوئے
ہوئے۔ کتنے بے آب و دالہ فنا	ٹڑٹڑے بڑے جو رہے ما لقا
کہا لوگوں نے بھاؤ بھائی ستیں	نہیں طاقت اب بے نوائی ستیں
اگر مرنے ہے تو نکل کر مرو	نہیں کوچ کر شہر دہلی چلو

مرہٹے لشکر سے باہر آنے، زبردست رن پڑا، سرہنوں کو شکست ہوئی اور دو لاکھ آدمی مارے گئے۔ احمد شاہ ابدالی نے سجدہ شکر ادا کیا اور ملک کا انتظام کر کے ولایت واپس چلا گیا۔

یہ ہے ان واقعات کا خلاصہ جو 'وقائع ثناء' میں بیان کیے گئے ہیں۔ ادبی لحاظ سے اس کی زبان روزمرہ کی عام زبان ہے۔ اس میں موضوع کے پھیلاؤ کے باوجود عربی و فارسی کے ادق و مشکل الفاظ استعمال نہیں ہوئے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ مصنف اس واقعے سے شدت سے متاثر ہے اس لیے اس کے بیان میں جوش و روانی ہے۔ اس رزم قلم کے اظہار بیان میں ایک ایسا آہنگ ہے کہ ہر اثر انداز سے محفل میں بڑھ کر سنا یا جا سکتا ہے۔ ساری مثنوی کا آہنگ اور لہجہ موضوع سے مناسبت رکھتا ہے۔ 'وقائع ثناء' میں چونکہ برعظیم کی ایک تاریخ ساز جنگ کو بیان کیا گیا ہے اس لیے اس کے مزاج پر ہندوستانی غالب ہے۔ چیزوں کے نام، آلات جنگ اور ساز و سامان کے وہی نام دیے گئے ہیں جو

اس وقت مروج و عام تھے ۔ پوری مثنوی کے اسلوب پر اردو بن حاوی ہے ۔
 ثنائے جہاں رزم کے نقشے چائے ہیں اور ان کے بیان پر توجہ دی ہے وہاں رزم
 کا نقشہ بھی ملتے جلتا ہے ۔ رائل جھنکو نے پنجاب فتح کر لیا ہے اور اس
 فتح کی خوشی میں جشن منایا جا رہا ہے ۔ اس کا اظہار ثنائیوں کرتے ہیں :

کی خاطر جمع ملک کے کام سون	بٹھے جشن میں بہت آرام سون
گھسا میرے خاصے مصائب ہلا	او جا مے کا شیشہ و ساغر لیا
ہلا اب چو ہیں مطربِ دکھنی	الابیں بسا سازِ راگنی
خون لے گاتھہ ربابِ ارغنون	کوئی دھندھیں ، ڈھولکیں ، جھنجھون
کوئی دف ، دوتارہ ، کوئی جتربگ	گوئی قال مردنگ سپور مورچنگ
ہوا راستہ سب چلیں گنجینی	چھوڑیں مکہ اوپر زلف کی ناگنی
گولہ او سالہ کھر خوب موئے سیاہ	لیا شب نے گویا سورج کی پناہ
رکھا فرق قازق پر ہا کورہ	ندی بہہ چل درمیانِ دو گورہ
ہن سر اوپر سور اور سور	چمکتا زمرہ و پیرا چنی
ہن بالہاں اور ٹیکا سچ	کرلیول بھی خوب سونو لکا
ایسا زب رخ گوشوارہ ہوا	گویا متصل ماہ تارہ ہوا
سجا بازوبند اور جھانگیرہاں	او ہاڑی میں ہارِ زب چوراسیاں
لکھیا پٹائی میں غزلہ شباب	نمودار تھا قوس پر آفتاب
کھنجا آنکھوں میں سرمہ دنیاہ دار	گنول میں چھپے بھگن سیاہ مار
رکھا خالِ مشکین زخمندان پر	سبہ زائغ بٹھا گلستان پر
گیا سرخ ہاتھوں کو مہندی رچا	شفق نے لیا دیکھ کھر منہ چھپا
ہن زر و زبور جھک کر چلیں	گویا رات کون شعلہ آتشیں

اس مثنوی کی زبان اپنے دور کی نمائندہ زبان ہے ۔ اس میں اظہار کی
 رچاوٹ بھی ہے اور شاعرانہ حسن بیان بھی ۔ وہ الفاظ جیسے کون ، او ،
 متیں ، سون ، گدھیں ، تیس وغیرہ آج متروک ہو گئے ہیں لیکن اس زمانے میں یہ
 معیاری اور لکھالی زبان کا حصہ تھے ۔ ”وقائع ثنائی“ اس دور کی ایک قابل ذکر
 مثنوی ہے جس سے ایک طرف اس ہلت کا پتا چلتا ہے کہ اردو میں وسیع موضوعات
 کو بیان کرنے کی صلاحیت پیدا ہو گئی تھی اور دوسری طرف اس کا ایک ادبی
 معیار بھی مقرر ہو گیا تھا اسی لیے سوا دو سو سال بعد آج بھی اس مثنوی سے
 لطف اندوز ہوا جاسکتا ہے ۔ ”وقائع ثنائی“ اردو زبان کے گئے جنے چند رزم ناموں

میں اپنی ساخت ، واقعات کی ترتیب اور انداز بیان کی وجہ سے اس دور کی ایک قابل ذکر تصنیف ہے ۔

اس دور کے ادب کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اردو ادب نے نہ صرف اس دور کی زندگی کی ترجمانی کی ہے بلکہ اس کی روح کے نہاں خالوں کو بھی آئینہ دکھایا ہے ۔ یہی کام اس دور میں جعفر زنتلی نے انجام دیا ۔

حواشی

- ۱۔ تاریخ ادب اردو (جلد اول) : ڈاکٹر جمیل جالبی ، ص ۳۳۱ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۵ ع ۔
- ۲۔ جنگ نامہ عالم علی گان : غضنفر حسین ، مرتبہ مولوی عبدالحق ، المبین ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۲ ع ۔
- ۳۔ لیٹر سنفلز : ولیم ارون ، ص ۳۹ - ۶۰ ، مرتبہ چادو لالہ سرکار ، یونیورسٹی پکس لاہور ۔



طنز و ہجو کی روایت : جعفر زٹلی

شمال میں سترھویں صدی کے آخر اور اٹھارویں صدی کے شروع کا پہلا بھرپور شاعر مرزا محمد جعفر ہے جو اپنی روایت کا خود ہی خالق ہے اور خود ہی خاتم۔ جعفر نے طنز و ہجو سے اپنے دور کے روح و مزاج کی ایسی ترجمانی کی کہ پورے تین سو سال کا عرصہ گزر جانے کے باوجود اس کا نام آج بھی زندہ ہے۔ مرزا محمد جعفر نے، جو عرف عام میں جعفر زٹلی (م ۱۱۰۵/۱۷۹۳ ع) کے نام سے موسوم ہے، جب شاعری شروع کی تو مغلیہ تہذیب کی اکالی، بظاہر قہر و سالم نظر آنے کے باوجود، اندر سے ٹوٹ رہی تھی۔ انسانیت اور محبت و غلوں کے رشتے بوسیدہ ہو رہے تھے۔ شر، فساد اور ہذاوت کے ہادل گہرے کھڑے تھے۔ عدل و اعتدال معاشرے سے رخصت ہو رہا تھا۔ شمشیر و سنان، اور طاؤس و رباب کے درمیان توازن ختم ہو رہا تھا۔ بیرونی طاقتیں برعظیم کے ساحلوں پر قدم جا رہی تھیں اور شمالی سرحدوں پر موقع کی لاک میں تھیں۔ معاشرے رشتے بکھر رہے تھے اور صلاحیت بھٹے کپڑوں پیدل چل رہی تھی اور مکاری و عیاری، خدام کی جمعیت کے ساتھ، ہانکی میں سوار معاشرے میں اہمیت حاصل کر رہی تھی۔ تہذیب کے اس موڑ پر انسان کے تین روپے ہو سکتے ہیں۔ ایک یہ کہ وہ بھی اسی رنگ میں رنگ جائے اور غارش زندہ گئے کو سنہری جھول کے ساتھ غفلت کے گدے پر بٹھائے رکھے اور ”کلیباب“ زندگی بسر کرنے کے لیے منفی قوتوں، بد معاشریوں اور بے ایمانیوں کو ذریعہ نجات بنائے۔ دوسرا رویہ یہ ہو سکتا ہے کہ ان برائیوں کو برا سمجھ کر توکر تعلق کا رویہ اختیار کر لے۔ تیسرا یہ ہو سکتا ہے کہ ان قوتوں کا مقابلہ کرے اور سچائی کا علم بلند رکھے۔ شاہ ولی اللہ نے اس دور میں یہی رویہ اختیار کیا۔ جعفر بھی اسی تیسرے روپے کا انسان ہے جو اس دور میں معاشرے اور اس کے بگڑے ہوئے افراد کو کاٹنے، بہتھوڑنے، زخمی کرنے اور الہیں ان کی اصل

شکل دکھانے کا کام کر رہا ہے۔ جعفر نے معاشرے سے سچھوتا نہیں کیا بلکہ طنز و ہجو کی تلوار سے اس معاشرے کے رویوں پر، اس کی مکاریوں، عیاریوں اور منافقتوں پر گہرا وار کیا۔ ایک ایسے دور میں ہجو، ہزل اور طنز ہی وہ ذریعہ ہے جس سے منافقت کے چہرے سے نقاب اٹھا کر معاشرے کو آئینہ دکھایا جا سکتا ہے۔

جعفر کے حالات زندگی کسی تذکرے یا تصنیف میں نہیں ملتے۔ نکات الشعرا، مخزن نکات، چمنستان شعرا، تذکرۃ شورش، تذکرۃ میر حسن اور مجموعہ "نثر و غیرہ" میں جو حالات درج ہیں وہ بہت مختصر ہیں اور ان سے صرف یہ معلوم ہوتا ہے کہ جعفر، جعفر زلی کے نام سے مشہور تھا۔ نادرۃ زمان اور اعجوبہ دوران تھا، زبانِ گزیدہ رکھتا تھا۔^۱ قائم نے لکھا ہے کہ "سخن وری کی بنیاد زیادہ تر ہزل پر تھی، اس بنا پر وہ زلی کہلانے لگا تھا اور اسی باعث اس کے کلام نے عوام میں مقبولیت حاصل کر لی تھی۔"^۲ شفیق اورنگ آبادی نے لکھا ہے کہ "مہ، پھٹ اور شوخ مزاج آدمی تھا۔۔۔ اس کے اشعار مشہور عالم اور محتاج تحریر نہیں ہیں۔ مضامین صاف اور روزمرہ کے مطابق ہوتے تھے۔ ہد اعظم بادشاہ کا قول تھا کہ اگر جعفر زلی نہ کہتا تو ملک الشعرا کا درجہ ہاتا۔ بالیناً اس کے روزمرہ کا انداز جداگانہ طرز رکھتا ہے۔۔۔ اس کے وقائع اور رقعات مشہور آفاق ہیں۔"^۳ شورش نے لکھا ہے "ساکن شاہ جہاں آباد۔۔۔ اپنا نانی نہیں رکھتا تھا۔ استعداد درست رکھتا تھا۔ اس فن میں اپنے وقت کا کامل ہو گیا تھا۔"^۴ فرخ سیر کا کہہ لکھنے پر "بادشاہ کا مزاج ابرہم ہوا۔ ان کو جنت بھیجا دیا۔"^۵ مجموعہ "نثر میں لکھا ہے کہ "جعفر زلی سادات ناولوں میں سے تھا، طبع رسا رکھتا تھا۔"^۶ روز روشن میں لکھا ہے کہ "مردے مزاج و ہزل و ذی علم و موزوں طبع از لواجر دہلی بود۔"^۷ صرف یہ حالات ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ناولوں کا رچنے والا تھا اور دہلی میں مدت سے سکونت رکھتا تھا۔ ذی علم و موزوں طبع تھا۔ اپنے فن میں نادرۃ زمان تھا اور اس کا کلام عالمگیر و مشہور تھا۔ زلی نہ کہتا تو ملک الشعرا ہوتا۔ اس کا طرزِ علیحدہ و منفرد ہے۔ اس نے نظم اور نثر دونوں میں اپنے جوہر کا کمال دکھایا ہے۔ انیسویں صدی کے آخر میں "نثر جعفری"^۸ کے نام سے جو کتب شائع ہوئی تھی اس میں جعفر کے کلیات کو سامنے رکھ کر محض قصہ کہانیوں کے خالی بیج لڑائے گئے ہیں۔ جعفر کا پورا نام ہد جعفر تھا۔ وہ میر نہیں میرزا تھے جیسا کہ اس مشنوی سے ظاہر ہوتا ہے جو جعفر نے "کشتادانی میرزا جعفر"

کے نام سے اپنی بیوی کی بچہ میں لکھی تھی ۔

مرزا محمد جعفر خود کو بھی جعفر زلی کے نام سے موسوم کرتے ہیں جیسا کہ اکثر اشعار اور رقعات اثر سے معلوم ہوتا ہے :

گشتہ جعفر زلی در بہنور اتادہ است

”ڈپکوں ڈپکوں میں گشتہ از یک توجہ پار گن (عرضداشت)

غریب ، عاجز مسکب زلی ام جعفر

ہزار شکر گنہ زور و نہ ڈہرہ دارم من

(ایات قائم بے پیرہ داری)

”مفلس پکرتگ جعفر زلی آنکہ چند دام از ہر گنہ گھراہاد حال اسلام آباد در چراگہ فدوی لٹخواہ بود ۔“ (عرضداشت)

عمود شیرانی نے لکھا ہے کہ ”اورنگ زیب کی تخت نشینی اور میر جعفر کی ولادت ایک ہی سال کے واقعے ہیں ۔“ لیکن اس کا کوئی ثبوت ہم نہیں پہنچا ۔ مرزا جعفر کے دور کا تعین کرنے کے لیے ہماری نظر ”کلیات جعفر زلی“ کے اس قطعے پر پڑتی ہے :

میان دانش آمد ، بہ ہندوستان چو زاغ زبان کلر در بوستان

من اورا بہ غیرے چہ نسبت کم کجا سر گجا کاند لے دوستان

”سرور آزاد“ میں آزاد بلگرامی نے لکھا ہے کہ دانش کا نام میر رضی بن

ابو تراب رضوی مشہدی تھا ۔ شاہ جہاں کے عہد میں اپنے والد کے ساتھ

ہندوستان آیا اور ۱۰۶۵ھ/۵۵-۱۶۵۴ع میں شاہ جہاں کے دربار میں تصنیف پیش

کرتے دو ہزار روپے صلہ پایا ۔ کچھ عرصے بعد شاہزادہ دارا شکوہ کا ملازم

ہو گیا اور شاہزادہ ایک شعر سن کر اتنا خوش ہوا کہ ایک لاکھ روپیہ مرحمت

فرمایا ۔ دانش شاہزادہ محمد شجاع کے ساتھ بنگالہ میں بھی رہا ۔ وہاں سے حیدرآباد

دکن چلا گیا اور عبدالقطب شاہ سے وابستہ ہو گیا ۔ ۱۰۷۲ھ/۹۱-۱۶۶۱ع میں

عبدالقطب شاہ نے اسے اپنا نائب الزیارت مقرر کر کے روضہ رضویہ کی زیارت

کے لیے روانہ کیا ۔ ۱۰۷۶ھ/۹۶-۱۶۶۵ع میں وقت پائی ۔ ۱۱ ان حالات سے اندازہ

ہوتا ہے کہ جعفر کا یہ قطعہ ۱۰۶۵ھ اور ۱۰۷۲ھ (۱۶۵۴ اور ۱۶۶۲ع) کے

درمیان لکھا گیا ہوگا اور اس وقت وہ جوان ہوگا ۔ اورنگ زیب کی تخت نشینی

۱۰۶۸ھ/۹۸-۱۶۵۸ع کا واقعہ ہے اس لیے یہ کہنا کہ جعفر کی پیدائش اور اورنگ زیب

کی تخت نشینی ایک ہی سال کے واقعے ہیں کسی طرح صحیح نہیں ہے ۔

جعفر کے دور حیات کا تعین چند اور قطعات وغیرہ سے بھی ہوتا ہے ۔

”کلیات جعفر زلی“ میں ”تاریخ امجد خانی“ کے عنوان سے چار مصرعوں کا یہ قطعہ ملتا ہے :

جو امجد خانی آمد بسوعلی را گدہ ہست از شوم طبعی سخت مددگی
بشارت خطابی خانی او بگوئید دل خرد گفتا ”چفل سگ“
چفل سگ سے ۱۱۱۳ ہجری برآمد ہوتے ہیں ۔

کلیات میں ایک سجع ، اورنگ زیب کے تیسرے بیٹے اعظم شاہ کی مدح میں بھی ملتا ہے :

نکین حلیاں گدہ تابندہ بود ہمیں اسم اعظم برو گندہ بود
اورنگ زیب عالمگیر کی وفات پر بھی اس نے ایک قطعہ تاریخ وفات لکھا :
شام اورنگ زیب عالمگیر بود قدسی سرشت از لبکی
گفت تاریخ رحلتی جعفر بادشاہ ہشت از لبکی
آخری مصرع سے ۱۱۱۸ھ/۱۷۰۷ع برآمد ہوتے ہیں :

کلیات میں ہجو بہادر شاہ کے نام سے بھی ایک قطعہ ملتا ہے :
اے شام زان تاج شہان پر سر تو ہاجوج و ہاجوج بود لشکر تو
آثار قیامت ز جہت آشکار دیکھتال توئی و خان خانان خرد تو
ایک اور نظم ”کالدو نامہ“ میں یہ شعر ملتا ہے :

بادشاہی ہے بہادر شاہ کی بن بنا کر کند مرزا گھیلے

بہادر شاہ کی بادشاہی ۱۱۱۸ھ سے ۱۱۲۳ھ (۱۷۰۷ء سے ۱۷۱۲ع) تک رہی ۔ کلیات میں خان جہاں بہادر کو کلناش کی ایک ہجو ملتی ہے ۔ یہ ایک عالمگیری سردار تھا جس نے ۱۱۰۹ھ/۱۶۹۸-۹۸ع میں وفات پائی ۔ کلیات میں ”ہجو شاکر خان فوج دار“ کے نام سے ایک نظم ملتی ہے ۔ نواب شاکر خان کو اورنگ زیب نے ۱۱۱۰ھ/۱۶۹۸-۹۹ع میں حکومت شاہ جہاں آباد سے سربراہ کیا تھا اور بعد نے چند نفقات تاریخ لکھ کر نواب کی خدمت میں بھیجے تھے جن سے ۱۱۱۰ھ برآمد ہوتے ہیں ۔ ۱۲ کلیات میں روح اللہ خان کا ذکر بھی آتا ہے جن کا سال وفات ۱۱۰۳ھ/۱۶۹۱-۹۲ع ہے ۔ ۱۳ فرخ سیر نے وقت پر لکھنے ہی ، میر جملہ کے مشورے پر ، مخالف گروہ کے بہت سے لوگوں کو قتل کرادیا تھا جن میں سعد اللہ خان ، ہدایت کبھی ، میدی قاسم ، شاہ قدرت اللہ الہ آبادی اور ذوالفقار خان امیرالامراء شامل تھے ۔ ذوالفقار خان کے دیوان میں چند کی زبان گیتوں دی تھیں ۔ جہاندار شاہ کے بڑے بیٹے عزالدین کو ،

بعد اعظم شاہ کے بیٹے والا لبار کو اور اپنے چھوٹے بھائی ہابیوں بنت کو ، جس کی عمر دس سال تھی ، لادھا کرا دیا تھا ۔ کچھ عرصے بعد شادمان خواص اور جعفر زلی کو بھی نئی بادشاہت کی تحشیک پر قتل کرا دیا ۔ ۱۵۔ زیادہ تر لوگ تسدہ گشتی سے ہلاک کرائے گئے ۔ ۱۶۔ اس سے سارے شہر میں غم و غصہ اور خوف و ہراس پھیل گیا ۔ جعفر زلی بھی اس قتل عام کا عینی شاہد تھا ۔ فرخ میر کے نام کا سکھ جب مسکوک ہوا تو اس پر یہ شعر لکھا گیا :

سکہ زد از فضل حق بر سیم و زر بادشاہ بھر و بر ترخ سیر
جعفر زلی نے اس کے جواب میں یہ ”سکتہ“ لکھ کر اپنے غم و غصہ کا اظہار کیا :

سکتہ زد بر گندم و مولہ و مٹر بادشاہے تسدہ گشتی ترخ سیر
یہ شعر جیسے ہی جعفر زلی کے منہ سے نکلا لوگوں کے چڑھات کا ترجمان بن کر مشہور ہو گیا ۔ بادشاہ کو غیر چنچی تو اسے بھی قتل کرا دیا ۔ ایک بیاض ۱۸ میں جعفر زلی کی یہ تاریخ وفات ملتی ہے :

چو جعفر زلی تدر غساک شد

خرد گفت ”غس گم جہاں پاک شد“

لیکن اس سے ۱۱۰۶ھ/۱۶۹۴ع برآمد ہوتے ہیں اور عولہ بالا شواہد کی روشنی میں یہ تاریخ پرگز صحیح نہیں ہو سکتی ۔ ایک اور بیاض ۱۹ میں یہ قطعہ تاریخ وفات ملتا ہے :

چھوٹے سب با ولا جیون کے ساتھی لکھن من میں اب وبتاک کی آگ

”حویل“ چھوڑا ، بو بولا زلی ۳۰ دھیری گور میں لٹکن لکھے پاک

(۱۱۸۹ = ۶۳ = ۵۱۱۲۵)

چوتھے مصرعے سے ۱۱۸۹ھ نکلتے ہیں ۔ اس میں سے حویل کے ۶۳ نکالتے سے سنہ وفات ۱۱۲۵ھ/۱۷۱۳ع برآمد ہوتے ہیں ۔ شورش نے لکھا ہے کہ عہد فرخ میر میں ایک کمر گشتی پر قتل کرا دیا گیا تھا ۔ ۲۰ جعفر نے لمبی عمر پائی ۔ ایک قطعے میں خود اپنی عمر ۶۰ سال بتاتی ہے :

جعفر یہ لہو و لعل جہاں عمر باغشہ

یک دم بد فکر توشہ عطیئی نہ ساختہ

دو عمر شصت سال دو زن کردہ باہلے

صفت این مثل تدبیر کہ یک گز دو فاغشہ

ان حوالوں سے جعفر زلی کے دور کا کسی حد تک تعین ہو جاتا ہے کہ وہ شاہ جہان کے آخری دور میں چوان تھا۔ شاہری گھوڑا تھا اور فرخ سیر کے دور میں ۱۱۳۵ھ/۱۷۱۳ء میں قتل ہوا۔

مرزا ہد جعفر زلی ذہین، طباع، تیز مزاج، حاضر جواب اور اکڑنیوں والے انسان تھے۔ زبان میں ایسی کاٹ کہ جس پر چل گئی نکلے نکلے کر دیا۔ قادر الکلام ایسا کہ جس بات کو جس طرح چاہا ادا کر دیا۔ قوت اختراع ایسی کہ اظہار بیان کے لیے بے شمار نئے الفاظ و تراکیب وضع کر ڈالیں۔ یدل کے دوست و معاصر ہندران داس خوش کو نے لکھا ہے کہ:

ایک رات جعفر زلی، جو اپنے دور کا بچو نگار اور فحش گو تھا، ان (یدل) کی تعریف میں ایک مثنوی کہہ کر لایا۔ ابھی یہ پہلا مصرع ہی ”چہ فیضی چہ عرفی بہ ہوش تو ہوش“ پڑھا تھا کہ (یدل نے) فرمایا ”آپ نے بڑا کرم کیا کہ تشریف لائے۔ ہم فقیر یدل ہیں۔ ہمیں یہ حق نہیں پہنچتا کہ ایسی حکایات سنیں جو استادوں کے حق میں گھسی جائیں۔ جب سے دو اشرفیاں نکال کر اپنے مداح کو عنایت کیں اور خاموش ہو گئے۔ حاضرین مجلس نے بشمول قریب خوش گو ہرچند گزارش کی کہ اگر آپ اجازت دیں تو وہ اس کا مصرع لائی پڑھے جس سے ہوتا چلے کہ لفظ ہوش کا غالبہ اس نے کیا نظم کیا ہے مگر قبول نہ کیا گیا۔“^{۲۱۱}

میر حسن نے لکھا ہے کہ ایک روز یدل کے ہاں گئے۔ میرزا شعر گوں میں نہمک تھے۔ متوجہ نہ ہوئے۔ مرزا جعفر نے پوچھا کہ صاحب و قبلہ کون سا مصرع فرمایا ہے۔ یدل نے کہا:

ع لالہ بر سینہ داغ چوں دارد

جعفر نے کہا اس میں لائل کی گھا بات ہے اور برجستہ یہ مصرع پڑھا:

ع چو بکے سبز زہر کون دارد^{۲۱۲}

شعری نے لکھا ہے کہ یہ ایک سجع ”ہد اشرف“ نام کے کسی شخص کے لیے لکھا:

ع ہد اشرف پیغمبران است

ہد اشرف نے توجہ نہ دی۔ جعفر نے دل برداشتہ ہو کر یہ مصرع کہا:

ع نہ این اشرف کہ مردود زمان است^{۲۱۳}

ظہر النساء بیگم خان جہان بہادر کی بیٹی تھیں۔ جعفر نے مدحیہ اشعار لکھ کر بھیجے۔ نواب زلہی نے دیوان کو حکم دیا کہ مرزا جعفر کو قیس

روئے دے دے جائیں۔ دیوان کی نیت میں فتور آ گیا اور ۳۰ کے بجائے پانچ روئے لہا دے۔ جعفر کو بتا چلا تو فتح خان کی بچو اور نضر النساء بیگم کی مدح میں یہ قطعہ لکھا :

جو میں نے مدح بیگم کی بنائی لکھی اور جائے گھر میں بڑھ سنائی
 زبے دھرماتما کا شکر بیٹی سخی دانا بہادر کی ہے بیٹی
 زعیمت مریم و بقیسر ثانی خدا کے ناؤں کی عاشق دیوانی
 دلائے تیس لیکن پانچ لکھے الہی فتح خان کی کانچ لکھے
 جعفر دکن میں شہزادہ کام بخش کے سواروں میں شامل تھے اور مورچل کی خدمت پر مامور تھے۔ جعفر اس خدمت سے تنگ آ گئے اور بادشاہزادے سے عرض کی لیکن شنوائی نہ ہوئی۔ ایک نظم لکھی اور نوکری چھوڑ دی :

برخس و خاشاک ہر نوکری نزد غرور بہتر ازین نوکری
 جعفر ازین گنج اکھسی مورچل شرم حضوری مکن اور چھوڑ چل
 نوکری چھوڑ کر شہزادہ کام بخش کی بچو لکھی :

زبے شاعر والا گہر کام بخش کہہ غچشید بڑ کرد و بیس و بخش
 "دہر" بڑ یک دست بھلائے کر دیا ٹھیل ڈلو کو پہنائے کر
 فضولی مکن جعفر اکنوں خموش کہہ حق پردہ پوش است حق پردہ پوش

نوکری چھوڑنے کے بعد مالی حالت خراب ہو گئی اور جعفر کو اس بچو کے بعد وہاں سے بھاگنا پڑا جس کا اظہار ایک نظم "حسب خود گفتہ شد" میں کیا ہے۔ یہ نظم جعفر کی بہترین نظموں میں شمار کی جا سکتی ہے۔ چند شعر دیکھئے :

در یکسی اقتصادی" ہا درد و غم آبادی"
 مطلق شدی و در بدر کہہ جعفر اب کیسی بنی
 از ہجر آن سلطان خود کردی پریشان چاہی خود
 واماندہ ہے ہال و ہر کہہ جعفر اب کیسی بنی
 آن دہن شہزادہ گوں ، آن ساق و آن ہادہ کون
 کردی خطا خود سرسر کہہ جعفر اب کیسی بنی
 مرہون خار و خسی شدی ، ممنون ہر ناکسی شدی
 گشتی چون سنگ رہ گزر کہہ جعفر اب کیسی بنی
 دل گوں ٹھکانے لاؤ اب کر صبر مت پھٹاؤ اب
 ہرگز مگو بار دگر کہہ جعفر اب کیسی بنی

از لفظ بے معنی۔ خود از حرف لایعنی۔ خود
عتاج از بر خشک و تر گنہ جعفر اب کیسی نی

جعفر گو اب تک صرف ہزال و زلیٰ صبحہ کو نظر انداز کیا جاتا رہا ہے ۔
گسی نے تارضی ، تہذیبی و لسانی زاویے سے جعفر کے کلام کا اندازہ نہیں لکھا ۔
وہ ایک منفرد شاعر ہے جس کے کلام سے نہ صرف اس دور کے حالات و عوامل
کا پتا چلتا ہے بلکہ معاشرتی و تہذیبی گراؤٹ اور سیاسی و اخلاقی زوال کے
بنیادی اسباب کا بھی پتا چلتا ہے ۔ جعفر نے غزل کو اپنے اظہار کا ذریعہ نہیں
بنایا بلکہ اپنے مخصوص مزاج کی تندہی و تیزی ، راست بازی و حق گوئی کے
باعث بے باکی کے ساتھ ایسی نظمیں لکھیں جن کے معاملہ اثر میں سارا معاشرہ
آگیا ۔ اس دور میں جعفر زلیٰ ہی ایک ایسا شاعر ہے جس کے ہاں اپنے دور کی
بھرپور ترجمانی ہوئی ہے ۔ اس کے کلام سے اس دور کی روح کی تصویر آٹاری جا
سکتی ہے ۔ اورنگ زیب کا پورا دور اس کی نظموں کے سامنے گزرا تھا ۔ اس نے
اس کا عروج بھی دیکھا تھا اور ڈھلنے سورج کے سامنے کو بھی اور اورنگ زیب
کی وفات کے بعد اس انتشار کو بھی جس نے اس عظیم سلطنت اور صدیوں پرانی
جمی جاتی تہذیب کی بنیادوں کو تیز آگدھی کی طرح ہلا کر رکھ دیا تھا ۔ اس
کا کلام شمال ہند میں لسانی ارتقا کی پہلی کڑی اور تہذیبی و تاریخی اعتبار سے ایک
دستاویز کی حیثیت رکھتا ہے ۔

سچائی جعفر کی سب سے بڑی خوبی ہے :

ع کھٹ کھوٹ میرے سخن میں نہیں

اس سچائی کے اظہار میں جہاں وہ دوسروں کو نہیں بخشا وہاں خود کو بھی
معاف نہیں کرتا ۔ اس سچائی کا اظہار اس کی ماری شاعری اور نثر میں ہوتا ہے :

جعفر زلیٰ از لب تو جوت پتر است

در آب داری سلطنت مسوت پتر است

در حق بندگان خدا آہم گفتہ امی

لاحول می کتم گم ز تو بدوت پتر است

ایک جگہ وہ اس بات کا اظہار کرتا ہے کہ یہ عجیب زمانہ آیا ہے جہاں
سنبیدی بے معنی ہو گئی ہے اور ہرزہ گوئی محبوب بن گئی ہے :

مرا عجب ز تنہائے وقت می آہد

کہ ہرزہ گوئی عزیز و منظر و منصور (در اختلاف زمانہ)

اس دور میں جہاں ہرزہ گوئی عزیز و مقرر و منصور ہو گئی ہو ، جعفر کی آواز ایک ایسے انسان کی آواز ہے جو اپنی آنکھوں سے معاشرے کی گرتی دیواروں کو دیکھ کر غم و غصہ میں زور زور سے تہقیر لگا رہا ہے ۔ وہ اس لیے ہنسی رہا ہے کہ وہ آپ کو رلاتے ۔ وہ اس لیے چیختا اور چنکھڑاتا ہے کہ معاشرے کے چرے کافوں تک اس کی آواز پہنچ سکے ۔ ایک ایسے معاشرے میں جہاں لوگ اندھے اور بہرے ہو گئے ہوں ، جہاں سنجیدگی فکر مفقود ہو گئی ہو ، بچو و طنز اور زلل سے بہتر اظہار کا اور کیا ذریعہ ہو سکتا ہے ؟ وہ معاشرے کو آئینہ دکھا رہا ہے اور اس لیے جو بات اس کے منہ سے نکلتی ہے ، کولہوں پڑھ جاتی ہے اور سب کی زبان بن جاتی ہے ۔ بحیثیت مجموعی اس کی شاعری سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ زوال پذیر معاشرے کے ڈھیر پر گھڑا ہنسی رہا ہے ۔ اس کی ہنسی غموں کی اس انتہا سے پیدا ہوئی ہے جہاں انسان ہر چیز سے بے نیاز ہو کر ہنسنا ہے ۔ اس کی ہنسی اور اس کا طنز اپنے اندر اتنی کڑواہٹ رکھتا ہے کہ آدمی کے لیے اس کا لنگنا دشوار ہو جاتا ہے ۔ جعفر کو احساس ہے کہ قدرتی بدل گئی ہیں ۔ لیکن و خیر ، بہادری و شجاعت کی جگہ شر ، بزدلی اور سازش نے لے لی ہے ۔ ہر شخص ہنیر محنت کے وہ سب کچھ حاصل کر لینا چاہتا ہے جس سے زندگی عیش و عشرت میں بسر کی جا سکے ۔ کوئی اخلاق جرم ایسا نہیں ہے جس کا ارتکاب اس معاشرے میں نہ ہو رہا ہو ۔ شرنا رذیل ہو گئے ہیں ۔ بادشاہ طوائفوں کے ساتھ دائر عیش دے رہے ہیں ۔ شراب اور طاؤس و رناب نے قدر اول کا درجہ حاصل کر لیا ہے اور وہ توازن ختم ہو گیا ہے جو ایک صحت مند معاشرہ محنت اور عیش کے درمیان قائم رکھتا ہے ۔ جعفر کی بچو ، اس کا طنز و تہقیر بے ہنسی کی اس انتہا سے پیدا ہوتا ہے جہاں انسان ہر چیز سے بے نیاز ہو کر گالیاں پکتے لگتا ہے ، ہنسنے لگتا ہے یا بالکل خاموش ہو جاتا ہے ۔ اس لیے اس کی شاعری میں زیر بھرا طنز اور اتنی کڑواہٹ ہے کہ معاشرے کے لیے اس کا لنگنا دشوار ہو جاتا ہے ۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ اس نے زوال پذیر معاشرے کو لنگا کر دیا ہے جہاں مربوط تہذیبی رشتے اس لیے پکڑ رہے ہیں کہ حاکم و حکمران مافی قدروں کے جام میں ایک ساتھ نہاتے ہوئے تہذیب کے خاکے کے ہندوستان میں مصروف ہیں ۔ اس صورت حال میں جعفر گرتی دیواروں کے ملے ہوئے گھڑا طنز و بچو کے تیر برسا رہا ہے ۔ اجڈال و ہستی کے اس دور میں ایک بے باک ، سچے انسان کے لیے اپنی زبان ہر قابو رکھنا مشکل ہوتا ہے ۔ ایسے میں معاشرے کا پردہ اسی انداز سے فاش کیا جا سکتا ہے :

ع کچھ جعفر یوزکھ سیالا عجب یہ دور آیا ہے

جعفر اپنی ہجو گوئی کا بھی میں جواز پیش کرتا ہے :

لہ این ہجو از رابر حرص و ہواست دل آزاد را ہجو کردن رواست
جس معاشرے نے ذہن کے درجے اس طرح بند کر لیے ہوں کہ ان کی کنڈیاں بھی
زنگ آلودہ ہو چکی ہوں ، وہاں منجیدہ و رواہی انداز کے بجائے ، چیر دینے والی
آواز ہی ہے ”غفل مندوں“ کی حالتوں کا راز فاش کیا جا سکتا تھا ۔ غزل کے
ذریعے یہ کام انجام نہیں دیا جا سکتا تھا ۔ اس تخلیقی عمل کو بروئے کار لانے
کے لیے ضروری تھا کہ ایسی زبان استعمال کی جائے جس میں شور بھی ہو ، متوجہ
کرنے والی قوت بھی اور ساتھ ساتھ اثر انگیزی بھی تاکہ سچی بات کا کافیا سننے
والے کے ضمیر میں اس طرح گھٹکے کہ اس کی لیند حرام ہو جائے ، جس میں
لٹوار جیسی کٹ ہو ، زہر میں بیہیے ہوئے تیر کا سا اثر ہو اور منہ بھیڑ دینے
والا ایسا طالع ہو کہ ریاکاری کا آئینہ زبان کے ہتھر سے لکرا کر چمکنا چور
ہو جائے ۔ مردہ احساس کو دوبارہ زندہ کرنے اور مرنے عمل سے مثبت عمل کی
طرف لانے کے لیے یہی طریقہ کار ہو سکتا تھا ۔ مرزا جعفر زلی نے اس دور میں
اپنی شاعری سے یہی کام انجام دیا ہے ۔

جعفر کے کلام سے معلوم ہوتا ہے کہ تہذیب کا وہ عمل جو امیر خسرو کے
دور میں زندہ لسانی اور ترقی پسند تھا ، اب مردہ ہو کر بکھرا چابتا ہے ۔
اب وہ تہذیب ایک دوسری تہذیب میں جذب ہو رہی ہے ۔ غالب تہذیب مطلوب
ہو کر دیسی تہذیب میں اپنا سر چھپا رہی ہے اور چاروں طرف چھائے ہوئے
گرد و غبار میں ایک نیا چہرہ دھندلا دھندلا لیکن صاف نظر آ رہا ہے ۔ ایک نئی
زبان اپنا راستہ بنا رہی ہے ۔ اس زبان سے جو جعفر نے استعمال کی ہے ، یوں
محسوس ہوتا ہے کہ فارسی کی آواز دب رہی ہے اور نئی زبان کی آواز ابھر رہی
ہے ۔ جعفر کی شاعری کے اس اسان عمل کو تہذیبی سطح پر دیکھنے سے معلوم
ہوتا ہے کہ اس نے فارسی و اردو کے پیوند سے ان دونوں زبانوں کی صلاحیتوں
کو جس طرح استعمال کیا ہے اس میں ایک زوال پذیر کلچر للذہال ہو کر عوام
کے کلچر اور زبان کا مبارا لے رہا ہے ۔ جب دو کلچر ایک دوسرے سے قریب
آتے ہیں تو قوی کلچر کمزور کلچر پر رفتہ رفتہ غالب آ جاتا ہے ۔ امیر خسرو
کی شاعری میں ہم دیکھتے ہیں کہ دو کلچر مل کر ایک شکل ضرور بنا رہے ہیں
لیکن اس پر مسلمانوں کا متحرک کلچر اور طرز احساس غالب ہے اور دیسی
تہذیب کے اجزا ، قوت ہم پہنچانے کے باوجود ، مواد کا کام گر رہے ہیں ۔

موسیقی کی دھنیں ، راگ راگینیاں ، ساز ، لباس ، گھانے ، رہن سہن کے طریقے ، رسم و رواج ، باغات اور نہریں سب پر یہی طرز احساس حاوی ہے ۔ یہ تہذیب عمل جو امیر خسرو کے ہاں پھیلتا بڑھتا نظر آتا ہے جعفر زلی کے ہاں اس کا متضاد رخ سامنے آتا ہے ۔ امیر خسرو کے دور کا کلچر طلوع آفتاب کا منظر پیش کرتا ہے اور جعفر کا دور غروب آفتاب کا منظر پیش کرتا ہے ۔ اس دور میں وہ کلچر مغلوب ہو کر دوسرے کلچر میں جذب ہو کر ایک تیسرے کلچر کے غد و خال ابھار رہا ہے ۔ یہ تیسرا کلچر اردو زبان کا کلچر تھا جس میں فارسی کلچر کے زندہ عناصر بھی شامل تھے اور دیسی عناصر کی بنیادیں اور روح بھی ۔ یہ اس کلچر کی نشان دہی کر رہا ہے جس میں ہر عظیم کا قومی کلچر اپنے کی صلاحیت تھی ۔ جعفر کے زبان و بیان کو دیکھیے ۔ اس کے انداز بیان میں ، لفظوں کی ترتیب و انتخاب میں ، مرکبات اور بندشوں میں ، فعل و مشتقات فعل میں دیسی اثر چھایا ہوا ہے ۔ وہی الفاظ لطف دے رہے ہیں جو اس تیسرے کلچر کی ترجمانی کر رہے ہیں ۔ امیر خسرو دیسی کو دیسی سے ملا کر جو کچھ بنا رہے ہیں اس پر فارسی طرز احساس غالب ہے ۔ افضل کی "یکٹ کہانی" میں جہاں فارسی آ رہی ہے وہاں انبھار میں روانی پیدا ہو رہی ہے اور جہاں مصرع اردو میں ہے وہاں اکھڑا اکھڑا بن محسوس ہوتا ہے ۔ جعفر کے ہاں دیسی لفظوں میں قوت اور زندگی کی لپک محسوس ہوتی ہے اور فارسی الفاظ ابھکتے ابھکتے ، اُترے اُترے سے معلوم ہوتے ہیں ۔ جعفر کا ایک شعر ہے :

تربوزہ و خربوزہ ترمذ گر ترا بدست

ہک سبز بھالک گھیرۂ بالم غنیمت است

پہلے مصرع میں تربوزہ و خربوزہ کی اہمیت مستقیم ہے لیکن اس شعر کا سارا مزا "ہک سبز بھالک گھیرۂ بالم" سے پیدا ہو رہا ہے ۔ دوسرے مصرعے کی تہذیب پہلے مصرع کی تہذیب پر غالب ہے ۔ ایک اور شعر دیکھیے :

رُخِ شاہِ شاہان گد روزِ وِخا نہ پلند نہ مُجبب نہ لُتد زجا

یہاں فارسی زبان اور تہذیب ہندوی مزاج میں ڈھل کر لیا روپ دھار رہی ہے ۔ پہلا مصرع روایتی سا معلوم ہوتا ہے لیکن دوسرا مصرع ، جس میں فارسی انداز پر پلند سے پلند اور لُتا سے لُتد بنایا گیا ہے ، انہیں دو نئے لفظوں سے "مُثر اور مُثر لطف بنا گیا ہے ۔ پلند اور لُتد فارسی و ہندی مزاجوں کے وصل سے تیسرے کلچر کی نشاندہی کر رہے ہیں ۔ اور لُک زب کے مرنے کے بعد اس عظیم سلطنت

ہیں جو کچھ ہوا جعفر اسے ہوں بیان کرتا ہے :

صدائے ٹوپ و ہندوق است ہر سو ۔۔۔ ہر اسباب و صندوق است ہر سو
چھٹاچھٹ و ہٹاہٹ است ہر سو ۔۔۔ کٹاکٹ و ٹٹاکٹ است ہر سو
ہر جا مار مار و دھاڑ دھاڑ است ۔۔۔ اوچھل چال و تہر خنجر کشار است
جعفر فارسی زبان میں نظم لکھ رہا ہے لیکن ہندوی زبان کا اثر فارسی پر غالب
آ رہا ہے ۔ اس کے کلام میں یہی رنگ اور یہی اثر نمایاں ہے ۔ امیر خسرو تہذیب
کے ایک موڑ پر اور جعفر زلی تہذیب کے دوسرے موڑ پر گھڑے ہیں ۔ آگے
چل کر اکبر الہ آبادی تہذیب کے ایک اور موڑ پر کھڑے نظر آتے ہیں ۔
اکبر الہ آبادی تک آنے آنے اودو زبان سارے برعظیم کی زبان بن چکی تھی
جسے ہندو ، مسلمان ، سکھ ، عیسائی ، فارسی ، انگریز سب استعمال کر رہے تھے
لیکن اب اس پر باہر سے آنے والی ایک نئی زبان اور اس کا کلچر اثر انداز ہو رہا
ہے ۔ اکبر الہ آبادی بظاہر انگریزی لفظوں اور تہذیبی علامتوں مثلاً ڈامن کا
چونا ، ہالٹر ، ٹی ، لیو لیڈ ، کالج ، مس ، ہسکی وغیرہ الفاظ طرز و فنن کے طور
پر استعمال کر رہے تھے لیکن یہاں ان کی وہی حیثیت ہے جو جعفر کی فارسی میں
ہندوی لفظوں کی تھی ۔ جسے جعفر کی شاعری سے پتا چلتا ہے کہ فارسی زبان
و تہذیب پر دیسی زبان و تہذیب غالب آ رہی ہے اسی طرح اکبر الہ آبادی کے
ہاں دیسی تہذیب پر مغربی تہذیب غالب آئی دکھائی دیتی ہے ۔ اکبر کی شاعری
میں انگریزی الفاظ ویسے ہی شعر کی اثر انگریزی میں اضافہ کر رہے ہیں جیسے
جعفر کے ہاں بلند و بلند ، لٹکتہ و ٹٹکتہ اثر پیدا کر رہے ہیں ۔ جسے اکبر کی
شاعری کا مبالغہ آج حقیقت بن کر ہماری نظروں کے سامنے ہے اسی طرح جعفر
زلی کا مبالغہ اسی حدی میں بہت جلد حقیقت بن کر سامنے آ جاتا ہے ۔ گھسی
تہذیب کی روح کا مطالعہ اس کے ادب کے ذریعے کیا جا سکتا ہے اور جعفر کی
شاعری اس اعتبار سے بھی غیر معمولی اہمیت رکھتی ہے ۔

جعفر کی شاعری کو چار حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے ۔ ایک حصہ
اس شاعری پر مشتمل ہے جس میں بے لیاقت دہر ، جوانی اور بڑھاپا ، احساس فنا ،
عبرت اور اخلاقی اقدار کو موضوع سخن بنایا گیا ہے ۔ اس نوع کی شاعری میں
روہ پست ، بے لیاقت دہر ، در صفت تنزل حسن و جویں گشت ، کڑ نامہ در بیان
ضعیف ، در صفت پیری گشت وغیرہ نظمیں شامل ہیں ۔ ان نظموں کے مطالعے
سے معلوم ہوتا ہے کہ جعفر کو جوانی کے چلے جانے کا شدید احساس ہے اور
یہ احساس بھی ہے کہ ہر چیز فنا ہو جائے گی ، صرف اہل سالہ جاؤں گے ، اسی

لیے کل کی فکر کرنی چاہیے۔ ”اوپر یسٹر“ میں طوطی سے مخاطب ہو کر کہتا ہے کہ اس ”پنجرہ قن“ سے محبت کرنا بے کار ہے۔ اس میں نہ تو رہے گا اور نہ یہ پنجرہ۔ اس شاعری سے گہری سنجیدگی اور ذہنی فکر مندی کا احساس ہوتا ہے۔ احساس فنا کا بھی موضوع بار بار آتا ہے۔ ”بے ثباتی دہر“ کی ردیف ”گمہ آخر خاک ہو جاتا“ نظم کی لغزا میں تاسف، عبرت اور موت کے احساس کو اُجاگر کرتی ہے :

اگر غافل سو تو ہووے ، لحد میں رات دن رووے
ہلک بھر لیند کیوں سووے کہ آخر خاک ہو جانا
جنوں کے لاکھ تھے گھوڑے ، سدا زوریت کے جوڑے
اولہوب کو موت نے توڑے کہ آخر خاک ہو جانا
بزاروب شہر کے راجا ، چنو مکہ چاند ہے لاجا
لقارہ موت کا باجہا ، کہ آخر خاک ہو جانا

”پکڑ نامہ دریاں ضعیفی“ کا موضوع بھی یہی ہے۔ دیوار کو کٹڑ لگ گیا ہے جس سے آثار کو خطرہ پیدا ہو گیا ہے ، اینٹیں برانی ہو کر گھس گئی ہیں ، مٹی گرنے لگی ہے۔ اس صورت حال کو دیکھ کر شاعر خود سے پوچھتا ہے کہ اب کیا کرنا چاہیے اور اس بات کو وہ طرح طرح سے بیان کرتا ہے :

بوقت ہوا ہے جہر جہرا لاکا نکلتے گھوسجرا
گیا مستان گمباز کون گمہ جعفر اب کیا کیجیے
جوں چلا ہے دوس گر گھر بار سارا موٹا کر
پوچھا نہیں سنگار کون گمہ جعفر اب کیا کیجیے
یہ بھول تو جھڑ جائے گا کھل کر بہت پھٹانے کا
لکھے سجن کل عذار کون گمہ جعفر اب کیا کیجیے
مرکب تو پیرا تنک ہے کوئی نہ تیرے تنگ ہے
کیوں کر چلو گے بار کون گمہ جعفر اب کیا کیجیے

اثر انگریزی جعفر کی ایک ایسی خصوصیت ہے جو ہر رنگ سخن میں یکساں طور پر نظر آتی ہے اسی لیے اس کی شاعری ہمیشہ مجموعی ہمیں متاثر کرتی ہے۔

دوسرا حصہ وہ ہے جس سے اس دور کے حالات و واقعات پر روشنی پڑتی ہے۔ یہاں وہ بے خوف و خطر اپنی بات کو سچائی کے ساتھ بیان کر دیتا ہے۔ اظہار میں لعلی و غیر لعلی الفاظ ساتھ ساتھ استعمال ہوتے ہیں۔ بنیادی اہمیت

اس سچائی کی ہے جو بیان کی جا رہی ہے۔ رنڈیاں، لونڈے اور بیچڑے سارے معاشرے پر چھائے ہوئے ہیں اور سارا معاشرہ انہی بازیوں میں مصروف ہے۔ جملہ دیکھنا ہے تو کہتا ہے :

رواچہ بابا و ہو ہو در چمن بسیار وفار لولی و بیچڑہ پور گجہ سونور

ساری قدریں زیر و زبر ہیں۔ شریف زادے پریشان حال اور حرام زادے خوش حال ہیں۔ فقیہ لنگے باڑن بھر رہے ہیں اور چار جام بدست ہیں۔ علی نقی اور محمد شریف سرگرداں ہیں۔ جمعہ و فیروز گروہر سے زندگی بسر کر رہے ہیں۔ باب اور بیٹے کا رشتہ گھمزور ہو گیا ہے۔ عورتوں میں بے حیائی، شہوت پرستی اور جسم فروشی عام ہو گئی ہے۔ صدق و محبت اور مہر و وفا جیسی قدریں ختم ہو گئی ہیں۔ علم و ادب ناقدری کا شکار ہے۔ ظلم کے خلاف آواز اُٹھانے والا کوئی نہیں ہے۔ بھائیوں میں وفاداری نہیں رہی۔ سچائی ختم ہو گئی ہے۔ سارا معاشرہ جھوٹ میں مبتلا ہے۔ جو سکر ہے وہ کامکار ہے۔ خوشامدی زو و جواہر رکھنے ہیں اور حق کو ذلیل و خوار ہیں۔ اس صورت حال کو جملہ نے اپنی دو نظموں ”در اختلاف زمانہ“ اور ”دور نامہ گوید“ میں اثر انگیزی کے ساتھ بیان کر کے معاشرے کی جتنی چاگکی تصویر اتاری ہے :

گیا اخلاص عالم سے عجب یہ دور آیا ہے
ڈرے سب خلق ظالم سے عجب یہ دور آیا ہے
نہ یاروں میں رہی یاری نہ بھائیوں میں وفاداری
محبت اُٹھ گئی ساری، عجب یہ دور آیا ہے
نہ بولے راستی کوئی، سب جھوٹ میں گھوٹی
اتاری شرم کی لوں، عجب یہ دور آیا ہے
بیت سے سکر جو جائے، اوسے کو سب کوئی مانے
کھرا کھوٹا نہ پہچانے، عجب یہ دور آیا ہے
چنل کرتے پھریں چنلے، بھگل کرتے پھریں بھگلے
دغل کرتے پھریں دغلے، عجب یہ دور آیا ہے
خوشامد سب گھریں زور کی، چہ یکانہ چہ ہاگھر کی
ملاوے بات سب ہر کی، عجب یہ دور آیا ہے
سچا ہی حق نہیں پاویں، نٹ اُٹھ اُٹھ چوکیاں جاویں
قرض لے لے سبھی گھاویں، عجب یہ دور آیا ہے

خصم کو جو رو اُٹھ مارے ، گریباں باپ کا بھاڑے
 زٹوں سے مراد بھی ہارے ، عجب یہ دور آیا ہے
 بہت لڑکے پھریں کوئی کہہ دہلی ڈھولنے سونے
 سراویں گونے دونے ، عجب یہ دور آیا ہے

ایک اور نظم ”دستور العمل و نصیحت نامہ موافق زمانہ میگوید“ میں جعفر ایک اچھی اور ایک بری بات کا مقابلہ کرتا ہے۔ اس نظم سے معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں گھر کے اندر اور گھر کے باہر کیا صورت تھی۔ عورتیں مردوں سے لڑتی تھیں ، سالے اپنی بہن کے ساتھ جنونی کے پاں رہتے تھے ، داماد لالچی ہو گئے تھے ، بڑے بڑے جہیز مانگتے تھے۔ عورتیں عیش پرست ہو گئی تھیں۔ لچک اور منک عورتوں میں عام تھی۔ والد آنکھوں میں کاجل اور ہاتھ میں سہندی لگاتی تھی۔ سوار لٹو کرائے پر لیے کر فوج میں شریک ہوتے تھے ، قاضی خونے بد میں جامع ہو گئے تھے۔ دلبر سیم و زر کے لالچ میں مبتلا تھے۔ لوگ عام طور پر جھوٹ بولتے تھے۔ ابقائے عہد کا کوئی پاس نہیں تھا۔ سارا معاشرہ جہل کا شکار اور اس پر نازاں تھا۔ بالذہبوں سے پیسے پیدا ہوتے تھے۔ بیٹا بے فیض اور بھائی بیکار ہو گیا تھا۔ لنگوٹیا یار دولت کا یار تھا! قاضی شرع کا کسی کو ڈر نہیں تھا۔ دیانت دار عامل کا کوئی ہرمان حال نہیں تھا۔ بلکہ سب باتیں کہہ کر وہ کہتا ہے :

جعفر زبان را بند کن ہاراستی پیمند کن
 دل خستہ را خورند کن زیں شیوہ را بیکزار بہ

اورنگ زیب عالمگیر کے ہارے میں جعفر نے مختلف انداز سے تین نظمیں اور ایک نظم ”تاریخ وفات لکھا ہے اور ان حالات پر روشنی ڈالی ہے جو عالمگیر کی زندگی میں اس کے پیشوں نے اس کے لیے پیدا کر دیے تھے۔ ان تینوں نظموں — ”ظفر نامہ پادشاہ عالمگیر غازی“ ، ”عالمگیر اورنگ زیب گردی“ ، ”دور وفات اورنگ زیب عالمگیر پادشاہ غازی“ میں ”ظفر نامہ“ فتح دکن کے ہارے میں ہے۔ دوسری نظم میں وفات اورنگ زیب کے بعد پیشوں میں جنگِ تخت لشنی کو موضوع بنایا ہے اور تیسری نظم میں اورنگ زیب کا مرثیہ لکھا ہے۔ اس کے کردار ، شجاعت و بہادری ، تدبیر و حکمت ، تقویٰ و پاک بازی کی تعریف کر کے اس صورت حال پر روشنی ڈالی ہے جس سے سارا ملک دو چار تھا۔ اورنگ زیب کے ایوان کے ہارے میں جعفر کہتا ہے کہ چاروں لائق ہیں۔

اگر ایک بیٹا بھی باپ کے راضی ہو چلتا تو شہنشاہ کا سکتہ چاند پر چلتا۔ ان لفظوں میں جعفر نے جو کچھ محسوس کیا سچائی سے اسے بیان کر دیا۔ اس نے عالمگیر کے کسی بیٹے کو نہیں بخشا۔ معظم کاسیاب ہو کر جب بہادر شاہ اول کے لام سے تخت پر بیٹھا، اس وقت بھی اسے گمراہ کہہ کر سارے معاشرے کے جذبات کی ترجمانی کی۔ جی وہ سچائی ہے جو آج بھی جعفر کی شاعری میں اثر و تاثیر کا وس گھول رہی ہے۔ وہ اورنگ زیب کو ملک و ملت کے لیے ایک اہم و ضروری شخصیت قرار دیتا ہے :

درہما عدل و دین ہے او دو نیم است عروس سلطنت ہے او سقم است
محباب اب پانچے ایسا شہنشاہ مکمل ، اکمل و کامل ، دل آگہ
یہ حصہ شاعری نہ صرف تاریخی لحاظ سے اہم ہے بلکہ اس دور کے مختلف رویوں کی ترجمانی بھی کرتا ہے۔ اس میں گہری سنجیدگی ، سچے جذبات کے ساتھ مل کر ایک ایسی تصویر ابھارتی ہے جس سے اس دور کا باطن اور زہر سطح پہنچے والی لہریں سامنے آ جاتی ہیں۔ یہاں محض لفظ بھی محض نہیں رہتا بلکہ ابلاغ کو آگے بڑھانے کا وسیلہ بن جاتا ہے۔

جعفر کی شاعری کا تیسرا حصہ ہجویات پر مشتمل ہے جس میں اس نے ظالم حاکموں ، جاہل حکمرانوں ، بے ایمان وزیروں ، بزدل لوجیوں ، رشوت خور دیوان اور کوتوالوں کی ہول کھول کر ان کے ظلم و جبر ، غفلت شعاری ، منافقت و رہاکاری پر طنز و ہجو کے زہریلے تیر بوسائے ہیں۔ وہ بے خوف و خطر پوری بے ہاشمی سے اپنے خیالات کا اظہار کرتا ہے۔ انہیں رسوا و ذلیل کرتا ہے اور ایسا لہجہ اور ایسے الفاظ استعمال کرتا ہے کہ اس کی بات لوگوں کی زبان پر چڑھ جائے۔ اس حصہ شاعری میں بھی مزاح یا تفریح کے بجائے غصہ و بیزاری اور گہرے غلوص کا احساس ہوتا ہے۔ وہ غصہ و بیزاری میں گل چ کا استعمال اسی بے تکلفی سے کرتا ہے جس سے تکلف سے وہ دوسرے الفاظ اپنا مافی الضمیر اور اپنے اہلئے ہوئے جذبات کے اظہار کے لیے کرتا ہے۔ اس کی ہجویات میں دود ، کرب اور گہرے دکھ کے ساتھ اس دور کی روح نظر آتی ہے جو مسخ ہو کر نہ حوصلہ ہو گئی ہے۔ اس کے لہجے میں تندہی ہے ، اس کی زبان میں ٹھوکنے ، کاٹنے ، بہنہوڑنے اور کچوکے دہنے کی قوت ہے۔ وہ اردو فارسی کو ایک ساتھ استعمال کرتا ہے جس سے اس کی شاعری میں ایک انوکھی دل کشی پیدا ہو گئی ہے۔ جعفر اپنی ہجویات میں لفظوں کی لہی ہونی سلاخوں سے روح پر چرکے لگانا ہے اور معاشرے کو ، حاکموں کو غیرت دلانے کے

لیے ان کے منہ پر تھوکتا ہے ۔ اس نے اپنی شاعری سے اُردو زبان کو ایک نئی توانائی دی ہے اور شاعری کا ایک مقصد بھی متعین کیا ہے ۔ ایک ایسے دور میں جب خلوص بے معنی ہو چکا ہو ، محبت ، مروت ، شرافت و لیبی کی قدوس مراد ہو چکی ہوں ، اور مکر و فریب ، لوٹ کھسوٹ ، امر دہشتی ، زناہ پن ، بے حیائی و اوباشی زندہ قدوس بن گئی ہوں ، جعفر کی آواز ایک سچے انسان کی زندہ آواز بن کر ابھرتی ہے اور اپنی طرف ہلاتی ہے ۔ اس کی شاعری میں نثری و بلیغ کی لقمہ سنجیدگی نہیں ہیں ۔ وہ خیال کے طوطا مینا نہیں اڑاتا بلکہ واقعاتی شاعری سے اپنے دور کی ترجمانی کرتا ہے ۔ اس کی شاعری میں ایک ہنگامے ، ایک شور ، اکھاڑ پھاڑ اور "چلت بھرت" کا احساس ہوتا ہے ۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ بھیڑ میں ، جہاں شور سے کلن بڑی آواز سنائی نہیں دیتی ، جعفر چیخ چیخ کر لوگوں کو اصل حقیقت سے روشناس کرا رہا ہے ۔ ایسے میں اس سے صرف شائستہ و پاکیزہ روایتی زبان کی توقع رکھنا ایک بے جا مطالبہ ہے ؟ کیا آپ بھیڑ میں صرف آپ جناب سے گفتگو کر کے لوگوں تک اپنی بات پہنچا سکتے ہیں ۔ دوسری لقمہ ، کند مروا ، ہجو خان جہاں بہادر مہم دکن را ، ہجو کوتوال شہر ، ہجو فتح خان ، ہجو رائے راہاں ، ہجو دھرم داس ، ہجو دائم خان ، ہجو شاکر خان فوج دار ظالم ، ہجو چوکی نویں ، ہجو سبھا چند دیوان ، ہجو عصمت بیگم نواسی معمر خان ، ہجو رحمت بالو ، ہجو مرزا خدا یار خان کوتوال دیپل وغیرہ اسی نوع کی نظمیں ہیں ۔

جعفر کی شاعری کا چوتھا حصہ وہ ہے جس میں طنز ، طراوت میں چہچہا ہوا ہے ۔ یہاں وہ اپنی تکلیف پر خود بھی ہنستا ہے اور دوسروں کو بھی ہنساتا ہے ۔ کنتھدائر میرزا جعفر ، "جون نامہ اور چاروں قائلے اسی ذیل میں آتے ہیں ۔ وہ صورت حال جس پر ہنستا ہے یا تو حالاتِ زمانہ کی پیدا کی ہوئی ہے یا پھر خود جعفر کی اپنی غلطی سے پیدا ہوئی ہے لیکن جیسے وہ دوسروں کو ان کی غلطی پر معاف نہیں کرتا ، اسی طرح وہ خود کو بھی اپنی غلطی پر معاف نہیں کرتا ۔ جعفر کو زبان پر ایسی قدرت حاصل ہے کہ وہ اسے جس طرح چاہتا ہے اپنے تصرف میں لے آتا ہے ۔ محاورات و ضرب الامثال کو اس طور پر بے ساختہ استعمال کرتا ہے کہ شعر میں جان پڑ جاتی ہے ۔ جتنی ضرب الامثال اور محاورے اس کی نظم و نثر میں استعمال ہوئے ہیں اس دور میں کسی ایک شاعر یا ادیب کے ہاں مشکل سے ملیں گے ۔

اس کے اسلوب کی ایک قابل ذکر بات یہ ہے کہ وہ لفظوں سے ایسی

آوازی پیدا کرتا ہے جن سے ایک طرف جذبہ و خیال واضح ہو جاتا ہے اور دوسری طرف اس کی شاعری میں چلت پھرت کا احساس پیدا ہو جاتا ہے۔ اس عمل سے ایک فضا بنتی ہے اور طنز و ہجو کا گہرا اثر پیدا ہوتا ہے۔ اورنگ زیب کی چاندی، مردانگی اور ہامردی سے جم کر لڑنے کی صفت کو ان دو مصرعوں سے اس طرح ایلاتا ہے :

زہے شاہ شاہان کہ روز و شا نہ ہفتہ نہ چنید نہ ثقتہ زجا

اورنگ زیب کے بعد برعظیم میں جو صورت حال پیدا ہوئی اس کی تصویر ان آوازوں سے ہوں اُجاگر کرتا ہے :

صدائے توپ و ہندوق است ہر سو بسر اسباب و صندوق است ہر سو
جھٹا جھٹ و پھٹا پھٹ است ہر سو گٹا گٹ و ٹاٹا ٹاٹ است ہر سو
یہ ہر جا مارمار و دھاڑ دھاڑ است اوجھل چال و تبر خنجر کنار است
دوا دو ہر طرف بھاجھڑ بڑی ہے جدمر دیکھوں تھمر چاچڑ بڑی ہے
یہ چند مثالیں اور دیکھیے جن میں لفظی آوازوں سے معنی سمجھنے بغیر مفہوم واضح ہو جاتا ہے :

چنل کرتے بھری چنلے ، بھکل کرتے بھری بھکلے

دغل کرتے بھری دغلے ، عجب یہ دور آہا ہے

(دور نامہ گوید)

نوبہ 'آزی مسکن روز فراخ

روز و شب آوازہ ہوس یوں پٹاخ (در احوال لوگری)

تھکا تھکا تھکا است ہر حال او

پھٹا پھٹا پھٹا است ہر قال او (ہجو کوتوال شہر)

ع لکنکندہ و مشکندہ برتار جو ہے سو (درہند و نصیحت محبوب)

ع بوقت غیج غیجا غیج غیرہ تو (ہجو عصمت بیگم)

ع بڑی چنچل مشک جھنل ٹٹک چال (ہجو عصمت بیگم)

جعفر کی شاعری میں یہ سب لفظی آوازیں ابلاغ کو آگے بڑھاتی ہیں۔ اس

عمل سے جعفر کا جذبہ و احساس، اس کا غصہ، قلب و ذہن کی کیفیات بڑھنے یا

سنسنے والے تک آسانی سے پہنچ جاتی ہیں۔ وہ ایک باشعور فن کار ہے اور نہایت

سنبھدگی سے زبان کو استعمال کرتا ہے۔ ابلاغ کو مزید موثر بنانے کے لیے وہ

موقع و محل کے مطابق نئے نئے نام تخلیق کرتا ہے۔ یہ کام شاعری میں گم اور

لٹر میں زیادہ کرتا ہے۔ ان ناموں سے ایک فضا بنتی ہے۔ اس شخصیت کی

تصور ابھرتی ہے ۔ طنز کی کٹ اور مزاح کی چاشنی پیدا ہوتی ہے ۔ جعفر کے کلیات میں ایسے ناموں کی خاصی بڑی تعداد ہے اور ان کی نوعیت یہ ہے : مرزا غج شیخ یک ، بھو یک ، مرزا گنڈہوڑ ، لوٹ کھسوٹ خان روپہ ، مردم آزار خان ، قاضی رشوت طلب خان ، تنگ ظرف خان ، زمانہ ساز خان ، خوشامد علی خان ، فصل بطور خان ، لعنت قلی خان ، انس پرور خان ، غصہ خانم ، اچھل بانو ، بھلکن النساء ، گوہر چند وکیل ، چوٹا لندن وگبیل ، راجہ بھوکم داس ، بھٹکر چند ، لالہ ہشم لرائن ، شاہ لکھنؤ ، لواب ذکر الدولہ ، لواب کبیر جنگ ، حاجی ٹٹو وغیرہ ۔ ان ناموں کو دیکھیے اور ان کی معنویت پر غور کیجیے تو یہ نام مفہوم کو ، خیال کو اور شخصیت کی تصویر کو ابھار کر بات گو موثر بنانے کا کام انجام دیتے ہیں ۔ وہ ہندوی الفاظ کو عربی فارسی الفاظ اور عربی فارسی الفاظ کو ہندوی الفاظ کے ساتھ ایسے گوندھتا ہے کہ وہ ایک جان ہو جاتے ہیں ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کئی زبانوں کی قوت سے وہ اردو زبان کی آبیاری کر رہا ہے ۔

جعفر زلی نے اردو میں ہجوید و طنزیہ شاعری کی بھرپور روایت قائم کی ۔ نہ اس دور میں اس کا کوئی حریف تھا اور نہ آج ہے ۔ اس کی ہجوید شاعری کا مزاج شہر آشوب کا مزاج ہے ۔ اس کے لہجے سے آئندہ دور میں لکھے جانے والے شہر آشوبوں کا لہجہ متعین ہوتا ہے ۔ اس کے موضوعات اور زبان و بیان مقرر ہوتے ہیں ۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے :

ہم نام کون لسوار ہیں ، روزگار میں یزار ہیں
 بارو ہمیشہ غوار ہیں ، یہ نوکری کا حظ ہے
 نوکر فدائی خان کے ، محتاج آدمے انسان کے
 تاپیں بے ایمان کے ، یہ نوکری کا حظ ہے
 دوپلے ٹٹو جھیلے ڈبے جن کی دہیں گنڈ میں دے
 بازار کے بنسے بنسے ، یہ نوکری کا حظ ہے
 کھوڑا رہا بھوکا سدا در فاقہ شد میاں ۔ گدا
 بے کہے میرے خدا یہ نوکری کا حظ ہے

اور پھر ان اشعار کے لہجے ، طرز ادا اور موضوع کا مقابلہ حاتم ، سودا ، لاجی ، میر وغیرہ کے شہر آشوبوں سے کیجیے تو آپ اس اثر و مماثلت کو محسوس کر سکیں گے ۔ اس کی شاعری میں اس کا اپنا دور بھرپور انداز سے موجود ہے ۔

اس کے گلام میں رہائیاں ، دوبرے اور نطعات بھی ہیں اور مثنویاں ، نظمیں ، نصیحت نامے ، ثالثیے ، ظفر نامے اور ہجویں بھی ہیں لیکن ہر شعر پر اس کی شخصیت کی گہری چھاپ ہے ۔ اس کی شاعری واقعاتی شاعری کی مثال ہے ۔

ع جعفر سخن سچ خوب ہے جو ہر گہوں سرخوب ہے ۔ وہ اپنی روایت خود بتاتا ہے اور خود ہی اس میں رنگ بھر کر مقبول عام بھی بنا دیتا ہے ۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ وہ خود کو زئی اور اپنے دیوان کو ”زئی نامہ“ کہتا ہے ۔ لیکن اس کی ہجویات میں ، اس کی زئی میں ، اس کی سنجیدہ شاعری میں ہر جگہ اخلاقی رنگ غالب ہے اور یہی جعفر کا بنیادی رنگ ہے ۔

جعفر کی شخصیت کا اظہار یکساں طور پر شاعری میں بھی ہوا ہے اور نثر میں بھی ۔ اس دور میں فارسی دفتری و سرکاری زبان تھی اور عرض داشتیں ، وقفے ، واثع دربار و خطبے اسی زبان میں لکھے جاتے تھے ۔ جعفر نے طنزیہ ، ہجویہ اور مزاحیہ نثر کے لیے بھی نمونے استعمال کیے ہیں ، اسی لیے اس کی ساری نثر فارسی میں ہے لیکن اس فارسی کو فارسی اس لیے نہیں کہا جا سکتا کہ بنیادی الفاظ ، محاورات ، گھاوڑیں اور ضرب الامثال ، کم و بیش سب کے سب ، اردو کے استعمال کیے گئے ہیں ۔ اس نثر کو پڑھتے ہوئے فارسی سے جی الجھتا ہے اور اردو زبان کے الفاظ گھٹی ہوئی فضا میں لازہ بوا کے جھونکے معلوم ہوتے ہیں ۔ جعفر کی نثر میں لسانی و تہذیبی سطح پر فارسی و اردو کے درمیان ایک کش مکش اور ایک اکھاڑ بچھاڑ کا احساس ہوتا ہے ۔ یہاں فارسی عرب لری اور اردو کے گلام ہونے سے ایک لسانی کھچڑی سی لگتی ہوئی معلوم ہوتی ہے اور یہ صورت بنتی ہے :

”گھڑ گھڑاٹ الرعد فی الکمرام“ ، ”سولادھار و اہل الکچڑ والیوچھاڑ“ ، ”اڑیل القہارات و گڑیزات الکھنڈرات“ ، ”اوٹو اوٹو خدمت دس یتھ بھرا“ ، ”برسا برس“ ، ”بات بھولی بھالی“ ۔

”پھینٹ چھانٹ“ ۔

جعفر لفظوں کو اپنے مزاج کی مناسبت اور اظہار کی ضرورت کے لحاظ سے جس طرح چاہتا ہے استعمال کرتا ہے اور وہ ہاتھ باندھے اس کی خدمت کے لیے ہر دم آمادہ رہتے ہیں ۔ اس استعمال سے اس کے نثری اسلوب کی یہ شکل بنتی ہے :

”گفتم تشبہ کہ بنت اوڑ گئے اور بلندی رہ گئی ۔ حالانکہ مطلب راگ و گجا سہاگ و بھاگ ۔ گفتم کہ لیکو گفتم الد ۔ بے درد قصائی

تو گھیا جانے پر ہرائی - ہاساج اڑیں نغمہ ہم برآمدہ گفت الہم کہہ دلائی
 بدہ ، گنم ارے میرا تھا سو تیرا ہوا - از پرانے خدا تک دیکھن دے -
 گنم گھاٹا است - مردہ دوزخ جانے یا بہشت ، مجھے جلوہ مالکے سے کام -
 اپنے لین مجھے دے تو کھلاونی بھر بھر مال ۔“

اس نثر کو دیکھیے تو اس میں اردو ضرب الامثال اظہار کا بیہادی وسیلہ ہیں
 اور فارسی کی حیثیت اس لہالی کی سی ہے جس میں یہ شعریاتی دکھی گئی ہے -
 جعفر زئی کی نثر کو پانچ عنوانات کے تحت تقسیم کیا جا سکتا ہے -

(۱) وقائع دربار معلیٰ (۲) عروذداشت (۳) رقعہ جات (۴) درج (۵) وقائع چہرہ
 ”وقائع دربار معلیٰ“ میں جعفر نے شاہی روزنامے کا پیرایہ اختیار کیا ہے -
 دربار جا ہوا ہے ، بادشاہ کے حضور میں مسائل و مقدمات پیش کیے جا رہے ہیں
 اور بادشاہ سلاست مقدمہ سن کر جامع و مختصر حکم صادر فرما رہے ہیں اور یہ
 حکم موقع و محل کے مطابق ، کسی اردو گہاوت یا ضرب المثل کی شکل میں
 ہوتا ہے جس کا تعلق ان واقعات ، شکایات و مقدمات سے بھی ہوتا ہے اور ساتھ
 ساتھ طنز و تمسخر بھی اس میں موجود ہوتا ہے - ”وقائع دربار معلیٰ“ کا طرز اور
 انداز و لہجہ وہی ہے جو شاہی وقائع نویس کا ہوتا ہے - ان ”وقائع“ کی تعداد
 کم و بیش ۱۷۵ ہے - ان میں سے چند وقائع ایسے ہیں جن سے دور عالمگیری پر
 روشنی پڑتی ہے اور زیادہ تر ایسے ہیں جن سے محمد معظم شاہ اول کے زمانے
 کے حالات و انتشار کا پتا چلتا ہے - ”وقائع دربار معلیٰ“ کی ابتدائی مطبوعہ
 میں جعفر نے واضح کر دیا ہے کہ یہ جہاد شاہ کے دور حکومت میں لکھے
 گئے ہیں -

”وقائع دربار معلیٰ ، حضرت ظل سبحانی ، خلیفۃ الرحمان ، حاکم ہند ،
 غفلت دست گہ ، بادشاہ سے ہوش ، محمد معظم شاہ جہاد ، اخبارات دربار
 معلیٰ ، ڈھونگ ڈھانگ ۔۔۔۔۔“

سبب تالیف بیان کرتے ہوئے جعفر نے لکھا ہے کہ :

”بہر حق رسید کہ مرزا جعفر زئی بیکار نشینے است - بتالیف الفاظ
 لایمنی مشغول می باند و واقع ہائے اسناد بدائع جیع می سازد - حکم
 شد بیشا بیان ہلڑے تولے ۔“

اس کی شاعری کی طرح ”وقائع“ سے بھی جعفر کی ذہانت و طباعی ، جودت
 و ذکاوت کا پتا چلتا ہے - چھوٹے چھوٹے واقعات کے بیان سے ایک طرف ظرافت

کا رنگ جایا گیا ہے اور ساتھ ساتھ حالاتِ زمانہ پر طنز کے تیر برمائے گئے ہیں۔ اس دور میں یہ وقائع بہت مقبول ہوئے اور بہت سے انہیوں اور شاعروں نے اسی پیرائے میں ایسی عبارتیں لکھیں۔ جعفر کے انتقال کے برسوں بعد سعادت یار خان رنگین نے ”اخبار رنگین“ میں بھی پیراہہ اختیار کیا ہے اور اپنے دور کے حالات و واقعات کو بیان کیا ہے۔ جعفر نے اردو ضرب الامثال کو بڑی پختہ دہی سے استعمال کیا ہے۔ خان جہاں نے اپنی صوبیداری کے زمانے میں اہل لاہور پر جو ظلم و ستم ڈھایا وہ تاریخ کا حصہ ہے۔ اس پس منظر کو سامنے رکھتے ہوئے جعفر کے ”وقائع“ کی یہ عبارت بڑھے اور دیکھیے کہ ضرب المثل معنی و مفہوم کو کتنی وسعت دے رہی ہے :

”نظر صفا صفا التباس نمود کہ لاہور ارم ثانی است۔ صوبہ دار اس جا خان جہاں بہادر مقرر شد۔ حکم شد :

باندہ کے ہاتھ لاریں۔“

اورنگ زیب عالمگیر نے اپنی بادشاہت کا زیادہ وقت سپاہِ دکن میں صرف کیا۔ شاہی ہند میں بادشاہ کی مسلسل عدم موجودگی سے صورت حال خراب ہونے لگی اور انتشار کا دھواں اُتر ہی اُتر کر گھٹسے لگا۔ جعفر نے اس ہلت کو کتنی ”وقائع“ میں بیان کیا ہے :

(الف) ”کچل یک بانو عرض نمود کہ از مدت مدید قدم مبارک حضرت در ملک دکن روز بروز بیشتر است۔ میادا سلطان ہد خان اگر باگسے دیگران بطرف ملک موروث بتازد و باخیال فاسدہ ہر دازد۔ فرمودند : راجا چھوڑے نکری چھو بھاوے سو ہووے۔“

(ب) ”عصمت پناہ بی بی چرخا چورٹی التباس نمود کہ حضرت در تسطیر ملک چنان مشغول اند کہ از خراب ہندوستان غیر ندارند۔ فرمودند :

اوکھلی میں سردینا ، دھمکوں سے کیا ڈرنا۔“

(ج) ”روز آلت یکم عرض نمود کہ بدولت شہنشاہی دکن بسیار دیدند۔ حالا بہ ہندوستان مراجعت فرمایند۔ فرمودند :

ان تہوں کا یہی ہیکہ ، وہ بھی دیکھا یہ بھی دیکھو۔“

وقائع میں جعفر نے تاریخ و وقت کا بھی التزام رکھا ہے لیکن یہاں از راہ مزاح کبھی وقت کو گز ، جریب ، بالشت سے ناہا جاتا ہے اور کبھی نخرہ ، دھول ، مسکی ، جابی سے جس کی یہ عروقت بنتی ہے :

- لغات یک گز دو توڑہ دور برآمدہ دیوان عام فرمودند ۔
- لغات لیم نھرہ و چہار ہلک روز برآمدہ عدالت فرمودند ۔
- لغات یک بوند و چہار چہینٹ روز برآمدہ غسل خانہ فرمودند ۔
- لغات لیم سکی روز برآمدہ غسل خانہ فرمودند ۔
- لغات یک تولہ چہار ماشہ دور برآمدہ دیوان فرمودند ۔
- تاریخ ۲۰ یوم الجسہائی یک ہجری و پنج خمیازہ روز برآمدہ دیوان فرمودند ۔

یہ انداز سارے ”وقائع“ میں قائم رہتا ہے ۔ کچھ وقائع ایسے ہیں جن میں جعفر زئی نے اپنے بارے میں لکھا ہے :

(الف) ”عرض رسید کہ مرزا جعفر زئی از جمعا خاک روب قرض گرفتہ بود ، الحال ہر چہ او میگوید ، بجان ملت قبول می کند ۔ فرمودند : ”دی بلی چوبوں ہاس کان کتراوے“ ۔“

(ب) ”عرض رسید کہ دولت مندان بہ جعفر زئی متواتر عنایت و رعایت تاہہ شکوہ نہ پردازد و ہجو بیچ لکویہ ۔ فرمودند : ”دھنر سنگ بہ لقمہ دوختہ بہ“ ۔“

(ج) ”عرض رسید کہ میر بہ جعفر مصنف زئی نامہ مدح الاسرا کہتہ بود ۔ یک حد و پنجاد رویہ یافتہ است ۔ فرمودند : ”اولئکہ کے مونہ زبرا“ ۔“

اسی طرح تمام ”وقائع“ کے ساتھ ایک ضرب المثل انتہی ہے اور جعفر کی اثر میں یہ بڑی تعداد میں محفوظ ہو گئی ہیں ۔ اپنے سارے مسخر و ہزل کے باوجود ان وقائع میں بھی اخلاقی سماج پر چنگ موجود ہے ۔

یہی رنگہ اثر ”عرنداشت“ میں ملتا ہے ۔ چنانچہ پیرایہ“ بیان اس درخواست کا ہے جو کسی بادشاہ یا امیر کے حضور میں عرضِ مدعا کے لیے پیش کی جاتی ہے ۔ انہی عرنداشتوں میں سے ایک عرنداشت وہ ہے جس میں خان جہاں بہادر کی صوبہ داری کے دور میں لاہور و اہل لاہور پر جو کچھ نئی باتیں اُنہی مخصوص طنزیہ و ہجو بہ انداز میں بیان کیا ہے ۔ ایک عرنداشت میں مولیٰ مقدم ، موضعِ ستھی ، برگتہ ہالک ، سرکار سویا ، صوبہ سیم کی طرف سے ”داد خواہی“ کی گئی ہے ۔ ایک عرنداشت میں اپنی مفلسی کا رونا روایا گیا ہے ۔ عرنداشت میں پیرایہ“ اظہار کی صورت یہ ہے :

”مفلسی یک رنگ جعفر زئی آنکہ چند دام از برگتہ کفر آباد حال

اسلام آباد در چرائیکہ فدوی تنخواہ بود ، بعضے کسان سرکار بدست او
پر 'جس کی لالہئی اُس کی بھیس'

شدند و ہند معمول او را عین نموده چٹ ہضم کردند ۔ ازیں سبب
احوال فدوی ٹولروں گشتہ

ایک تو تھیں انیرن دوجے کھائی بھاگ

پر چند گھڑ گھڑاٹ نمودم پیش رفت نشد

میرا تھا سو تیرا ہوا برائے فدوی چکن دے

لاچار شدہ چزاو کروگر اوٹھ چل نموده دو جناب عالی رسیدم فرمودہ

بودند کہ پروانہ مع از تنخواہ عنایت خواهد شد ۔ تاحال ہادی کام

کھل مینا

دوہدا میں دوڑ گئے ماہا ملی نہ رام

انہم مبلغ نسبت روہم عنایت شدہ بود جیسے

کتے توکے پر بوند

قرض داران ہند دست بدست بردند تاہم غلصی نشد

اودھاو کا دیا سہائی کیے ، ٹولٹوں مار دیوانی کئے

از آمد و رفت فدوی را سرگردانی بسیار رودادہ

تیل بیل کو گھری کوس پراس

جیسے ملے مل ، گوس کاس ، علی الخصوص در موسم کھینچ و کھانچ

گود کو لایج از حد زیادہ کشیدہ ہنوز

دوہ کا کتا گھر کا نہ گھاٹ کا

ہیات ہیات برچند بریشانی کشیدم دالہ' بمعبود از ایض نہیدم

بہرے مستدر کھوکھا ہالہ

چو دریں دھوم مالا کلام دارد امیدوار است تا کشتی جھکڑ جھول ملے

ہار گردد ۔ الانتظار اشد الموت :

بھوک گئے بھوچن ملے جاڑا گئے قبائے

جوہن گئے ترہا ملے یہ تیلوں دیوبہائے

کشتی جعفر زلی در بہنور افتادہ است

ڈہکوں ڈہکوں می کند از یک توجہ ہارکن'

ایک عرض داشت میں اتنے شرب الامتال استعمال ہوئے ہیں اور مارا منہوم ،

مارا مدعا ، حالانکہ عرض داشت فارسی میں ہے ، الہی کی مدد سے بیان ہوا ہے ۔

یہاں بھی فارسی کی حیثیت محض اس کاغذ کی سی ہے جس پر یہ عرض داشت لکھی گئی ہے۔ ان ضرب الامثال کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ اردو زبان کی جڑیں برعظیم کی مٹی میں گھنی گھری ہیں۔

”رقعہ جات“ میں طنز و مسخر کو خط کے پیرائے میں بیان کیا گیا ہے۔ یہاں بھی جعفر کا مخصوص مزاج اسی طرح جاری ہے جس طرح نثر کے اور حصوں میں۔ یہ رقعے بھی فارسی میں ہیں لیکن اردو کے الفاظ اور کہاوتیں معنی کی کشتی اسی طرح کھینچے ہیں جس طرح وقائع اور عرض داشت میں۔ ایک رقعہ میر کریم اللہ کے نام ہے جو موسم برسات کی شکایت اور اس کے احوال میں لکھا گیا ہے۔ ایک رقعہ برائے شادی کھجندی لکھا گیا ہے۔ ایک رقعہ میر جعفر نے اپنے اور ملا ساهو کے سانگے کا حال درج کیا ہے۔ وہ رقعہ جو میر کریم اللہ کے نام ہے اس میں جعفر خود گو بھی نہیں بھشتا۔ یہ خصوصیت اس کی شاعری میں بھی نظر آتی ہے اور نثر میں بھی۔ سچائی اور بے باکی اس کا مزاج ہے اور اسی لیے اس کی بات سنیے یا پڑھنے والے کے دل میں بیٹھ جاتی ہے۔ ہجو گو کے لیے غصے اور سچائی کا امتزاج ہی ہجو و طنز میں زندگی کا رس کہلاتا ہے۔ یہ رقعہ دیکھیے۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ یہاں کے سیلاب سے اظہار کا دریا چڑھ گیا ہے :

”الہاس قنبر خنبر جعفر زلیٰ نکھتر زمانہ چکنا چور ، فقط حال بخت زبوں
طالع نکون توڑ توو ، کنند مال کوکڑوں کون ، بستہ بول ٹھٹھوں
یعنی مرزا جعفر جھڑک چوں آنکہ ۔

میر کریم اللہ مسکین بندہ من سلامت چوں نامہ گھڑ گھڑاٹٹ الرعد فی
الکھرام و گھڑاٹٹ البرقی فی القوام برسر رسید ۔ دریں ہنگام گھٹا گھور
دادو مور مسخر است ۔ دریں موسم بولد بالہ موسلا دھار و اہل الکچڑ
و البوجھاڑ ، اڑ ریل العبارات و گڑاٹٹ الکھنڈرات از ہسیر برسا برسی
فی الفج عج یعنی شدت کچ کاج کلوچہ جا ، چھچہ جا آگیاں اکراہ
می و رزد ۔ چھینٹ چھنٹ مٹی الشوق کھورق الشجار اوزد ۔ اگر توجہ
عالی شامل حال گردد ، بندہ گودکاد ہٹے ہار گردد ۔

کشتی جعفر زلیٰ دو بھنور افتادہ است

ڈبکوں ڈبکوں می گند از یک توجہ ہار گن“

”شرح“ کا مزاج بھی نثر کے اعتبار سے یہی ہے۔ اس میں جعفر نے پرواہ ،

تصنواء اور تکاح نامہ وغیرہ کو اپنے مخصوص انداز میں لکھا ہے ۔

”وقائع چہرہ“ میں جعفر نے مختلف شخصیتوں کے ”چہرے“ لکھے ہیں۔

جہاں بھی ہر ہر سطر پر اس کے مزاج و شخصیت کی چھاپ لگی ہوئی ہے۔ ایک وقائع میں سہاراچہ، سہاجندہ پیش کار، میر بخشی ذوالفقار خان کا چہرہ پیش کیا ہے۔ دوسرے میں دو غارہ بالو دختر میرزا ذوالفقار بیگ کا چہرہ لکھا ہے۔ تیسرے میں میرزا موسیٰ کے خد و خال واضح کیے ہیں۔ جعفر نے ذوالفقار خان کا ذکر شاعری و نثر دونوں میں برفانی سے کیا ہے۔ وہ وہی میر بخشی ذوالفقار خان ہیں جنہیں فرخ سیر نے تسمہ کشی کے ذریعے قتل کر دیا تھا اور ان کی لاش کو اوندھی کر کے پانٹی کی دم سے بندھوا کر مارے شہر میں پھروایا تھا۔

جعفر نے نظم و نثر دونوں میں ہجو، طنز اور ہزل کی روایت قائم کر کے اسے اتنا آگے بڑھایا کہ وہ خود اس دبستان کا منفرد نمائندہ بن گیا۔ یہ روایت اس کے دور ہی میں نہیں بلکہ آنے والے دور میں بھی مقبول و قائم رہی۔ اس نے موضوعات، اہجے اور طرز بیان کے اعتبار سے اردو کی ہجویہ شاعری کو بھی متاثر کیا ہے۔ اردو کے بڑے ہجو نگار مرزا رفیع سودا کے موضوعات اور لہجے پر جعفر کا اثر نمایاں ہے۔ وہیں کی شاعری اور نثر پر بھی جعفر کا اثر واضح ہے۔ برکت اللہ عشق (م ۱۱۳۲/۱۷۹۷ ع) نے ”غوارف ہندی“ میں، جس کا ذکر آگے آئے گا، جعفر زلی ہی کی طرح ضرب الامثال کو اپنے خیالات کے اظہار کا وسیلہ بنایا ہے۔ جعفر کے رنگ میں وقفے لکھنے کا رواج نہ صرف اس کے دور میں عام ہو گیا تھا بلکہ بعد کی نسل بھی اس کے نشی قدم پر چلی ہے۔ قائم چاند پوری نے خواجہ اکرم کے بارے میں لکھا ہے کہ ”اکثر رقعات میر جعفر کے الفاظ میں تحریر کیے ہیں۔“ یہ وہی خواجہ اکرم ہیں جنہوں نے ”مخزن لکات“ کے الفاظ سے قائم کے تذکرے کا مادۂ تاراج نکالا تھا۔ جعفر کا اثر شاہ حاتم کے اُس مزاحیہ نثری نسخے پر بھی واضح ہے جسے شاہ کمال نے اپنے تذکرے ”جمع الانتساب“ میں درج کیا ہے اور جسے ہم نے حاتم کے ذیل میں آگے درج کیا ہے۔ جعفر کے اثرات کا سراغ لگایا جائے تو وہ نظیر اکبر آبادی کے ہاں بھی نظر آتے ہیں اور اودھ پنج کے ایڈیٹر منشی سید محمد حسین کے ہاں بھی۔ کلیات جعفر میں اہل کا ذکر کئی جگہ آیا ہے۔ ایک، رقعہ میں لکھا ہے کہ :

”اے اہل زن کہ ازیں گد غیب چرا ملاحت می بری و کجا بھٹھیٹھ

مبطوری، و کھاتوت نشیند کہ جہاں درخت نہیں تہاں اونٹنی درخت ہے۔“

ایک رقعہ ”کلیات“ میں درج ہے جو اہل لارا ولی نے جعفر زلی کو لکھا ہے۔

یہ رقعہ ”ہناہ : ڈائی و چوڑائی میں جعفر بڑے بے بھائی سے شروع ہوتا ہے، جس

میں ہم وطن ہونے کے لئے سے "اورنگ سلاط و اشتیاق" کا اظہار کیا ہے۔ جعفر کی طرف سے اس کا منظوم جواب کلیات میں موجود ہے جس سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ اٹل نے اپنا کلام زئی کو اصلاح کے لیے بھیجا تھا۔ اٹل اسی رنگ میں نظم و نثر لکھ کر جعفر کی روایت کو بھیل رہا ہے۔ غلام علی آزاد بلگرامی نے لکھا ہے^{۲۵} کہ علامہ میر عبد الجلیل حسینی واسطی بلگرامی کا تخلص بھی اٹل تھا اور انہوں نے "عہد جوانی کے آغاز میں کچھ بیتانہ اشعار بھی کہے" اور اس بات پر زور دیا ہے کہ وہ لوگ جو ان اشعار کو کسی دوسرے سے نسبت دیتے ہیں غلط ہے "یقیناً انہی کا نتیجہ" فکر ہیں۔ "مید مقبول صدیقی نے لکھا ہے کہ "اس رنگ میں بھی میر صاحب (عبد الجلیل بلگرامی) نے اس دور کے مذاق طبائع کے اعتبار سے بعض نہایت لطیف اشعار کہہ ڈالے ہیں۔ ان کا ترجیح ہند مشہور ہے۔"^{۲۶} علامہ میر عبد الجلیل کے اس رنگ شاعری پر جعفر زئی کا اثر نمایاں ہے۔

جعفر کا دور بُر آشوب دور تھا۔ ایک بڑی تہذیب سنبھالا لے رہی تھی۔ جعفر زئی طنز و ہجو کے ذریعے اس کی مسخ روح کو آئینہ دکھاتا ہے اور دوسری طرف ایہام گو شعرا اس جشن فنا میں شریک ہو کر اس کی توجہاتی کرتے ہیں۔ زئی اور ایہام گوئی ہی اس دور کے توجہاتی بن سکتے تھے اور یہی ہوا۔ لیکن اس سے پہلے کہ ہم تحریک ایہام کا جائزہ لیں، ضروری ہے کہ ان شاعروں کا مطالعہ کرتے چلیں جو بنیادی طور پر تو فارسی کے شاعر ہیں لیکن کہ گہ رفتہ میں شعر کہہ کر اردو شاعری کی روایت کو آگے بڑھا رہے ہیں۔

حواشی

- ۱۔ نکات الشعرا : محمد تقی میر ، مرتبہ حبیب الرحمن خان شروانی ، ص ۴۱ ، نظامی پریس بڈایوں ۱۹۲۲ ع۔
- ۲۔ مخزن نکات : قائم چاند پوری ، ص ۳۰ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ ع۔
- ۳۔ چمنستان شعرا : لچھمی لال شفیق ، ص ۶۷ و ۶۹ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۲۸ ع۔
- ۴۔ ۵۔ دو تذکرے (جلد اول) ، مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۱۶۹ ، ۱۶۴ ، معاصر پبلشرز - بہار ۔

۶۔ مجموعہ "نثر" : میر لدیت اللہ قاسم ، مرتبہ محمود شیرانی ، ص ۱۶۷ ، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۴ ع -

۷۔ روز روشن : محمد مظفر حسین صبا ، ص ۱۶۸ ، کتاب خانہ رازی ، طہران ، ۱۳۳۴ -

۸۔ ڈر جعفری : ہندوستانی سیکولنر ، ملک چنن دین ٹاجر کتب لاہور ، ۱۸۹۰ ع -

۹۔ پنجاب میں اردو : محمود شیرانی ، ص ۲۵۸ ، طبع دوم ، مکتبہ معین الادب لاہور -

۱۰۔ مخطوطہ "کلیات جعفر زلی" : ۵۱۲۱۱ : کاتب شجاعت علی حسینی ساکن موضع گڑگوان ، خزانہ انڈیا آفس لائبریری لندن (نمبر ۱۳۵) - ہم نے اس مخطوطے سے استفادہ کیا ہے -

۱۱۔ سرور آزاد : میر غلام علی آزاد بلگرامی ، ص ۸۷ ، ۸۸ ، مطبع رفاہ عام لاہور ۱۹۱۳ ع -

۱۲۔ قاسوس المشاہیر : (جلد اول) مرتبہ نظامی بدایونی ، ص ۲۲۰ ، نظامی پریس بدایون ۱۹۲۳ ع -

۱۳۔ مفتاح التواریخ : ص ۲۹۰ ، مطبع لولکشور لکھنؤ ۱۲۸۳ھ -

۱۴۔ ایضاً : ص ۲۸۷ -

۱۵۔ دی گیمبرج ہسٹری آف انڈیا : (جلد چہارم) ، ص ۳۳۲ ، مطبوعہ گیمبرج ۱۹۳۷ ع -

۱۶۔ اس کی تفصیل میر المتاخرین (جلد دوم) ص ۳۹۵ پر ملتی ہے - مطبوعہ لولکشور ۱۸۷۶ ع -

۱۷۔ مفتاح التواریخ : ص ۳۰۱ -

۱۸۔ تذکرہ مخطوطات ادارہ ادبیات اردو (جلد پنجم) : ڈاکٹر سید علی الدین قادری زلار ، ص ۲۶ ، ادارہ ادبیات اردو حیدر آباد دکن ۱۹۵۹ ع -

۱۹۔ قدیم قلمی ریاض ، مملوکہ مرزا ظفران علی بیگ ، گجراتی -

۲۰۔ تذکرہ شورش : (دو تذکرے ، جلد اول) ، ص ۱۶۳ -

۲۱۔ مہینہ "خوشگو" : بندرا بن داس خوشگو ، مرتبہ عطا کاکوی ، ص ۱۱۲ ، ہفتہ چار ۱۹۵۹ ع -

۲۲۔ تذکرہ شعرائے اردو : میر حسن ، ص ۴۰ ، الجمن ٹرنک اردو (ہند) دہلی ۱۹۳۰ ع -

- ۲۳- چہستان شعرا : ص ۶۶ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۲۸ ع ۔
 ۲۴- غزوں نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ انصاف حسن ، ص ۱۷۶ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ ع ۔
 ۲۵- سرو آزاد : سلام علی آزاد بلگرامی ، ص ۲۸۵ ، مطبع رفیع عام لاہور ۱۹۱۲ ع ۔
 ۲۶- حیات جلیل : مقبول صدیقی ، حصہ دوم ، ص ۷۲ ، رام قرانی لال الہ آباد ۱۹۲۹ ع ۔

اصل اقتباسات (فارسی)

- ص ۶۱ "چون اساس سخن وری اکثر بر ہزل گزاشت بناء" علیہ زئلیش می گفتند و از انجا کہ کلامش در عوام شهرت تام می یافت ۔"
- ص ۶۱ "مردے دریدہ دھن و شوخ مزاج ہونے است . . . اشعارش عالمگیر و مستغنی از تحریر است ۔ مضامین صاف روزمرہ او اکثر جہم می رستند ۔ چہ اعظم شاہ بادشاہ می گفت کہ اگر جعفر را زئل ہووے ملک الشعرا ہووے ۔ حاشا کہ طرز روزمرہ او طرز علیحدہ می دارد . . . وقیح و رقعاتی مشہور آفاق است ۔"
- ص ۶۱ "ساکن شاہجہان آباد . . . مثل خود نداشت ، استعداد درست داشت ۔ درین فن کامل وقت خود گردید ۔"
- ص ۶۱ "مزاج بادشاہ برہم گشت ۔ ایشان را بخت فرستاد ۔"
- ص ۶۱ "جعفر زئل مردے بود از سادات لائقول ، طبع رما داشت ۔"
- ص ۶۱ "مردے مزاج و ہزل و ذی علم و مؤویں طبع از نواح دہلی بود ۔"
- ص ۱۱۵ "اکثر رقعات بروید میر جعفر بر طرازد" ۔
- ص ۱۱۶ "در آغاز عہد شباب برخی اشعار پتیانہ در سلک نظم کشید ۔"
- ص ۱۱۶ "بلا ریب زادہ فکر ایشان است ۔"

فصل دوم

فارسی کے ریختہ گو : بیدل ، شاہ گلشن وغیرہ

موسم بدلتا ہے تو بیت چلے سے جانے والے موسم اور آنے والے موسم میں کشمکش شروع ہو جاتی ہے۔ یہ آنکھ پھول اتنی آہستہ رو ہوتی ہے کہ نئے موسم کی خبر ہمیں اُس وقت ہوتی ہے جب وہ واقعی آ چکا ہے۔ یہی صورت روایت کے ساتھ ہے جو موسم کی طرح وقت کے ساتھ ساتھ بدلتی جاتی ہے اور معاشرے کو اس تبدیلی کی خبر اُس وقت ہوتی ہے جب وہ اسے قبول کر چکا ہے۔ فارسی کے عدم رواج سے اردو کے رواج تک ہمیں معاشرتی و تہذیبی سطح پر بھی کشمکش نظر آتی ہے۔ اورنگ زیب عالمگیر کے دور حکومت میں ہند و ایران کے سفارتی تعلقات منقطع ہو گئے تھے اور اسی کے ساتھ شعرا اور علما وغیرہ کی آمد کا سلسلہ بھی بند ہو گیا تھا۔^۱ اورنگ زیب کے اس سیاسی فیصلے نے بھی فارسی کے اثرات کو متاثر و بھروح کیا۔ اس دور میں بظاہر فارسی کا اقتدار قائم تھا لیکن زیر سطح نئی لہریں اٹھنے کے لیے تیار تھیں۔ اہل علم و ادب فارسی کو سینے سے لٹائے ہوئے تھے لیکن اردو کی تحریک بھی ساتھ ساتھ زور پکڑ رہی تھی۔ فارسی کے لاسی گرامی شاعر ، قنبر طبع کے طور پر ، اب اردو میں بھی شعر کہہ رہے تھے۔ ان کا یہ عمل آنے والے موسم کی نشاندہی سمجھ رہا تھا۔ انھارویں صدی کے وسط تک یہ صورت ہو گئی کہ اردو شاعری کا رواج عام ہو گیا اور فارسی گوہوں کی تعداد کم سے کم تر ہونے لگی۔ اس کی تصدیق آرزو بھی ان الفاظ میں کرتے ہیں :

”معلوم ہو کہ اس سرگزشت کا مطلع نظر ہندوستان کے شعرائے ریختہ کے حالات ہیں اور وہ (ریختہ) ایسا شعر ہے جو اہل اردو نے ہند ہندی زبان میں غالباً شعر فارسی کے انداز میں کہتے ہیں اور وہ اس وقت ہندوستان میں زیادہ رائج ہے اور زمانہ سابق میں وہیں کی زبان میں ، دکن میں مروج تھا۔“^۲

فارسی گوہوں نے محض قنبر طبع کے لیے ریختہ میں شاعری کی لیکن عبوری دور

میں ان کی اسی توجہ سے معاشرے میں اردو کا وقار و مرتبہ بلند ہونے لگا۔ فارسی کے ریشہ گویوں کی اردو شاعری، ان کی فارسی شاعری کے مقابلے میں، کوئی اہمیت نہیں رکھتی لیکن یہ لوگ اپنی ریشہ گوئی کی وجہ سے تاریخ کا اس لیے حصہ ہیں کہ انھوں نے، دالستہ یا نادانستہ، اردو شاعری کی روایت کو آگے بڑھانے میں حصہ لیا ہے۔ ان میں مولوی عبدالغنی قبول، شاہ وحدت، شاہ گلشن، یدل، امید، انجام، پیام، آرزو، غلص، پیار، درگاہ اور آزاد بلگرامی وغیرہ خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

میرزا معزالدین محمد موسوی^۳ (۱۱۰۰ھ/۱۶۳۰ع۔ ۱۱۸۹ھ/۱۷۷۶ع) کا ذکر (جو عالمگیری سردار اور فارسی کے صاحب دیوان شاعر تھے جنھوں نے چلے فطرت اور بعد میں اپنا نسب ظاہر کرنے کے لیے موسوی تخلص اختیار کیا)^۴ اردو شعرا کے تذکروں میں سب سے پہلے محمد تقی میر نے اپنے ”اوتاد و پیر و مرشد“^۵ سراج الدین علی خان آرزو کے تذکرے ”مجمع النعمانی“ کے حوالے سے کیا اور ”واللہ اعلم“ کے الفاظ کے ساتھ ان کا یہ شعر درج کیا :

از زلفِ سیاہ تو بدل دھوم بڑی ہے در خانہ آئینہ گھٹا جھوم بڑی ہے
اس کے بعد سے یہ شعر اور موسوی کا ذکر عام طور پر اردو شعرا کے تذکروں میں آنے لگا۔ قدرت اللہ قاسم^۶ نے اپنے تذکرے میں اسی شعر کو آرزو سے منسوب کیا ہے اور سرزا محمد رفیع سودا کے تذکرے کے حوالے سے اس کی یہ صورت دی ہے :

اوس زلفِ سیاہ نام کی کیا دھوم بڑی ہے

آئینہ کے گلشن میں گھٹا جھوم بڑی ہے

اور لکھا ہے کہ واللہ اعلم یہ شعر اس شکل میں تھا یا سرزا سودا نے تصریح کیا ہے۔ ایک نہایت معمولی شعر پر تذکروں میں بار بار ان کا ذکر آنا یقیناً خوش بختی کی دلیل ہے لیکن اس کے وجوہ خود اس دور میں ملیں گے۔ موسوی خان ایران النسل عالمگیری سردار اور اپنے دور کے ”ہرگو فارسی شاعر تھے اور“ خوش خیالی و معنی طرازی و شعر فہمی و اثنا پردازی“^۷ میں نظیر نہیں رکھتے تھے۔ اس اعتبار سے وہ صاحبِ فن بھی تھے اور صاحبِ اقتدار بھی۔ ایسی صورت میں اگر وہ اردو شاعری میں دلچسپی لے کر ایک آدھ شعر یا ایک آدھ مصرع بھی کہتے تو اس دور میں اس کی وہی اہمیت ہوتی جو قدیم دور میں صوبائے کرام کے ان قروں کی تھی جو کسی موقع پر ان کے منہ سے نکل کر عوام کے سینوں میں غلوٹ ہو گئے تھے۔ اس شعر نے ابتدائی دور کے اردو

شاعروں میں وہ اعتماد پیدا کیا جس کی اس وقت الہیہ ضرورت تھی۔

خواجہ عبدالاحد : (م ۱۱۲۶ھ/۱۷۱۳ع) فارسی میں جن کا قلمی وحدت اور ریختہ میں گل تھا ، شاہ گل کے نام سے معروف تھے۔ شاہ گل حضرت مجدد الف ثانی (م ۸۱۰ھ/۱۴۰۲ع) کے پوتے ، صاحب دیوان شاعر اور نقشبندیہ سلسلے کے صاحب کمال بزرگ تھے۔ شیخ سداۃ گلشن ان ہی کے مرید اور قرابت یافتہ تھے۔ اسرار الفقر ، نوافل الروافض ، تصنیف شریف ، گلشن وحدت (مکالمات) ان کی تصانیف ہیں۔ ان کی شاعری میں تصوف کا رنگ غالب ہے۔

شاہ گل کی ایک اردو غزل میر محمد علی مائل دہلوی کے اُس قطعے ۱۰ میں ملتی ہے جو مائل نے اردو شاعری کی منظوم تاریخ کے احوال میں لکھا ہے۔ مائل نے یہ شعر لکھ کر :

استاد شعر ریختہ گزریے بہر شاہ گل
ہر اک کی شاعری کا ملا جن سے سلسلا
گلشن نے ان سے لبس الہایا ہے مدحتوں
جن کے چراغ سنی ولی کا دھا چلا
پڑھتا ہوں شاہ گل کا میں اک ریختہ ولی
دے داد اس سخن کی تو اب اس کی عاقلا

بہر شاہ گل کی یہ غزل دی ہے :

ذرا تو سوچ اے غافل کہ کیا دم کا ٹھکانا ہے
لکل ہی جب گیا تں سوں تو بہر اپنا بگانا ہے
مسافر توں ہے اور دنیا سرائے ، بھول مت غافل
سفر ملکِ عدم آخر تجھے درپیش آتا ہے
لگانا ہے عبت دولت یہ کیوں دل کوں کہ اب فاق
نہ جاوے سنگ کچھ ہرگز ، یہاں سب چھوڑ جالا ہے
نہ بھائی بند ہے کوئی ، نہ ہار و آشنا کوئی
تک اک جو غور سے دیکھو تو مطلب کا زمانا ہے
لکڑی یاد میں اس کی نجات اپنی اگر چاہے
عبت دنیا کے دھندے میں ہوا گل کیوں دوانا ہے

اس غزل میں فقر و درویشی ، بے ثباتی دہر اور فنا و موت کو موضوع سخن بنایا گیا ہے اور یہ وہی موضوع اور لہجہ ہے جو اس نوع کی شاعری میں جعفر زلی کے ہاں بھی ملتا ہے۔ اس غزل میں جو مزاج کی سنجیدگی نظر آتی ہے

وہ نقشبندیہ سلسلے کے شعرا کی ایک خصوصیت رہی ہے۔ یہاں شعر تقنی طبع کا ذریعہ نہیں ہے بلکہ فکر و احساس کی سچائی کا اظہار ہے۔ منجندہ گوئی کا یہ وہ وجدان ہے جو آئندہ دور میں سرزا مظہر جانجانی کے زیر اثر ایک تحریک بن کر ابھرنا ہے۔

میرزا عبدالقادر یدل : (۱۸۰۵ء - ۱۱۲۲ھ/۱۶۳۳ء - ۱۷۲۰ء)
بر عظیم کے ان متاخرین فارسی شعرا میں ممتاز ترین حیثیت رکھتے ہیں جن کی شہرت بر عظیم سے نکل کر ایران و افغانستان اور ماوراءالنہر تک پہنچتی ہے۔ افغانستان میں تو یدل آج بھی فارسی کے مقبول ترین شاعروں میں سے ایک ہیں۔ یدل اردو کے شاعر نہیں ہیں لیکن ان کا اثر اردو شاعری پر بہت گہرا پڑا ہے۔ یدل کے اثر کی دو صورتیں ہیں۔ ایک ”طرز یدل“، جو نئی تراکیب، خوبصورت بندشوں، لطیف استعاروں اور نادر تشبیہات کا مرکب ہے اور دوسرے ”فکر یدل“، جس میں خیالات کو تجرباتی باطنی اور وارداتی قلبی نے آئینہ دکھایا ہے۔ یدل نے اپنی گہری فکر اور وسیع مطالب کو کم سے کم لفظوں میں اس خوبصورتی سے پیش کیا ہے کہ جب پڑھتے والا اس شاعرانہ تجربے کی تخلیقی روشنی سے روشناس ہوتا ہے تو اسے کلام یدل کے ادراک میں ایک دنیائے معانی نظر آتی ہے۔ یدل کی شاعری کا اثر لغات، میرزا مظہر، میر، درد اور شاہ قنبر کی شاعری میں بھی نظر آتا ہے۔ اسیسویں صدی میں غالب کے ابتدائی اردو و فارسی کلام پر بھی یدل کے گہرے اثرات پڑے ہیں۔ اقبال کی شاعری

قد پنجاب بولبورستی لائبریری میں یدل کی دو مثنویوں ’محیط اعظم‘ اور ’طور معرفت‘ کے قلمی نسخے موجود ہیں۔ یہ اس لحاظ سے بے حد اہمیت کے حامل ہیں کہ ان کے اصل مالک میرزا اسد اللہ خان غالب ہیں۔ ’طور معرفت‘ کے پہلے صفحے پر غالب کی سہر کا نشان موجود ہے جس پر تاریخ ۱۲۳۱ھ/ ۱۸۱۵-۱۶ء درج ہے۔ اس سہر کے اوپر غالب نے اپنے ہاتھ سے شکستہ تسمیعی میں اس مثنوی کی تعریف میں یہ شعر لکھا ہے :

آری صحیفہ تنوعی ظہور معرفت است کہ ذوق ذوق چرخان طور معرفت است
اسی طرح غالب نے مثنوی محیط اعظم کی تعریف میں یہ شعر لکھا ہے :

ہر حیائے را کہ موجش گل کند جام جم است

آب حیوان ، آب چوئے از محیط اعظم است

۱۲۳۱ء میں یہ مثنویاں غالب کے زیر مطالعہ تھیں جب کہ ان کی عمر ۱۶ سال تھی۔ (”روح یدل“ از ڈاکٹر عبدالغنی، ص ۱۷۷، مجلی ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۸ءء)۔

ہر ، جو انہیں استاد کامل اور مفکر شاعر کہتے ہیں ، یدل کے اثرات واضح ہیں ۔ یدل کا انداز بیان بھی منفرد ہے اور ان کے خیالات بھی اور یہ انداز بیان خیالات کا تابع ہے ۔ اظہار کے لیے جو تراکیب وہ وضع کرتے ہیں انہیں خیال سے الگ نہیں کیا جا سکتا ۔ تصوف ، تجربیات روحانی ، مسئلہ توحید اور انسان ، خدا اور کائنات کے رشتوں اور ان سے پیدا ہونے والے ادراک نے ان کی فکر کو جنم دیا ہے جس میں حرکت کا احساس ہوتا ہے ۔

یدل اپنے دور میں شاعر اور انسان دونوں حیثیتوں سے قابلِ اعتراف شخصیت کے مالک تھے ۔ اورنگ زیب عالمگیر نے اپنے رفعات میں یدل کے اشعار استعمال کیے ہیں ۔ ۱۱۔ اسی دور کی بیشتر مقتدر شخصیتوں سے ان کے ذاتی مراسم تھے اور شہر کے چھوٹے بڑے سر شام ان کے گھر آکر ان کی صحبت سے فیض باب ہوتے تھے ۔ ۱۲۔ خوشگو نے یہ بھی لکھا ہے کہ متاخرین میں سے کسی شاعر نے اس عزت و آبرو کے ساتھ زندگی بسر نہیں کی ۔ جوانی میں وہ اپنے وطن راج محل سے منہرا آ گئے اور ۹۶ ، ۵۱ (۸۵-۱۶۸۵ ع) میں مستقل طور پر دہلی میں آباد ہو گئے ۔ یہاں نواب شکر اللہ خان نے باج ہزار روپے میں ایک حویلی خرید کر نذر کر دی اور دو روپیہ یومیہ مقرر کر دیا جو مرے دم تک ملتا رہا ۔ وفات تک کم و بیش دہلی میں رہے لیکن غریب سیر کے قتل کے واقعے سے متاثر ہو کر جب یہ نظم تاریخ وفات ۱۳ لکھا :

دیدید کہ چہ با شاہ گراسی کردلد	صد جور و جفا پر راہ خاصی کردلد
قارخ چو از خرد بیستم فرمود	"سادات ہوئے ہمک حراسی کردلد"

(۵۱۱۳۱)

تو اتنا مشہور ہوا کہ وہ اپنی جان کے خوف سے نواب عبدالصمد خان کے پاس لاہور چلے گئے اور سادات ہارمہ کے زوال کے بعد دہلی واپس آکر چند ماہ بعد وفات پا گئے اور اپنی حویلی کے صحن ہی میں سپردِ خاک کر دیے گئے ۔

میرزا عبدالقادر یدل ، جنہوں نے فارسی میں ۹۹ ہزار اشعار لکھے ۱۵ ، جن میں مثنویاں ، محیط اعظم (حالی نامہ) ، طلسم حیرت ، طور معرفت ، عرفان ، تنبیہ السہوین ، مائتہ ہزار سے زائد اشعار غزل ، اہلس قصائد (نعت و منقبت) ، رباعیات ، خمسات ، تراکیب ہند ، ترجیع بند ، قطعات ، مرع ، مستزاد وغیرہ شامل ہیں اور جنہوں نے نثر فارسی میں "چهار عناصر" لکھی اور "رفعات یدل" کے نام سے اپنے مکالمات مرتب کیے ، ان کے اردو میں صرف چار شعر بتائے جاتے ہیں ۔ دو شعر "لکنت الشعراء" میں ہیں ۔ یہ ایک شعر "جلوۃ خضر" ۱۶

میں ہے :

شہرۂ حسن سے از بسکہ وہ محجوب ہوا

اپنے چہرے سے جھکڑتا ہے کہ کیوں خوب ہوا

اور ایک کبت رسالہ اردو ۱۸ میں شائع ہوا تھا :

مر اوپر کوئی نہیں تب دشمن آہٹ کس

بشنہ تگری جھاڑ دیں اب بیدل چلے بدیس

پہلا شعر خواجہ میر درد ۱۸ کا ہے جو غلطی سے بیدل سے منسوب ہو گیا ہے ۔ کبت کے سلسلے میں ایسا کوئی ثبوت نہیں ملتا کہ بیدل ہندی میں بھی شاعری کرتے تھے ، البتہ اس کا ثبوت ملتا ہے کہ وہ ہندوی نہیں سمجھتے تھے ۔ جب ایک بار چٹمان کا کبت پڑھ کر بیدل کو منایا گیا تو انہوں نے کہا ”میں ہندوی نہیں سمجھتا ، مجھے سمجھا دو ۔“ یہ واقعہ سید محمد ابن عبدالجلیل ہنگراسی کی موجودگی میں پیش آیا جسے انہوں نے اپنے روزنامے ”تبصرۃ الناظرین“ میں لکھا ہے ۔ ۱۹ اب لے دے کے صرف دو ہی شعر رہ جاتے ہیں جو میر نے اپنے تذکرے ”نکات الشعراء“ میں دیے ہیں ۔ ان میں ایک مطلع ہے اور ایک مطلع ۔ قائم چاند پوری نے بھی یہی دو شعر دیے ہیں اور لکھا ہے کہ ”اس عہد کے اکثر استاد ہوشمندی کے ساتھ اشعار ریختہ موزوں کرتے تھے ، چنانچہ قدوة السالکین ، زبدۃ الواصلین میرزا عبدالقادر بیدل رحمۃ اللہ علیہ نے بھی اس زبان میں ایک غزل کہی جس کا مطلع و مطلع یہ ہے ۔“ خوش قسمتی سے یہی غزل ، جو پانچ اشعار پر مشتمل ہے ، ہمیں مولانا غلام کبریا خان افتاد کی ریاض سے دستیاب ہوئی ۔ بیدل کی وہ پوری غزل یہ ہے :

مت بوجہ دل کی باتیں ، دو دل کہاں ہے ہم میں

اس قسم کے نشان کا حاصل کہاں ہے ہم میں

موجوب کی زد میں آنی جب کشتی نعلین

بہر نسا ہنگارا ساحل کہاں ہے ہم میں

خارج نہیں کی ہے پیدا شمال آئینے میں

جو ہم میں ہے نمایاں داخل کہاں ہے ہم میں

سوز نہاں میں کب کا دو خاک ہو چکا ہے

اب دل کو ڈھونڈتے ہو اب دل کہاں ہے ہم میں

جب دل کے آستان سے عشق آن کے ہوکارا

بردے میں ہار ہوا بیدل کہاں ہے ہم میں

یہ وہ زمانہ تھا کہ رشتہ کا رواج بڑھ رہا تھا اور فارسی گو بھی کہے گا کہ رشتہ میں شعر کہنے لگے تھے۔ اس غزل کی زبان صاف ہے۔ فارسی کا رنگ و اثر نمایاں ہے لیکن اس میں وہ پختگی نہیں ہے جو میرزا یزدن کی فارسی غزلوں میں نظر آتی ہے۔ یہ صورت ان سب فارسی کے رشتہ گویوں کے ہاں یکساں ہے جو بنیادی طور پر فارسی میں شاعری کر رہے تھے۔ آرزو کی رشتہ کو دیکھ کر یہ ہرگز نہیں کہا جاسکتا کہ یہ وہی صاحب دیوان شاعر اور فاضل اجل ہیں جن کی فارسی گوئی کا شہرہ سارے برعظیم میں پھیلا ہوا ہے۔ نئی روایت کی ابتدا اسی طرح ہوتی ہے لیکن یزدن کی اس غزل کو اس دور کی شاعری میں رکھ کر دیکھتے تو معلوم ہوگا کہ اس میں مزاجاً وہ رنگ سخن ہے جو شاہ گل کے ہاں نظر آتا ہے اور جو آئندہ دور میں میرزا مظہر کے زیر اثر ابھرتا ہے۔

میرزا عبدالغنی بیگ قبول کشمیری : (م ۱۱۳۹ھ / ۲۷-۲۸-۱۸۶۶ء) ان سے دو شعر رشتہ اور ایک رباعی منسوب ہے لیکن یہ بات بھی اب واضح ہو گئی^{۲۲} ہے کہ ایک شعر ان کے بیٹے میرزا گرامی کا ہے اور رباعی قائم چاند پوری کی ہے۔ دوسرا یہ شعر جسے تذکرۂ ہندی میں مصحفی نے، مجموعہ "نثر میں قاسم نے، حمد متنبہ میں سرو نے اور گلشن بیخار میں شافعی نے قبول سے منسوب کیا ہے :

دل یوں خیال زلف میں بھرتا ہے نعرہ زن

تاریک شب میں جیسے کوئی ہاساں بھرے

اس دور کی شاعری کے زبان و بیان اور خود قبول کشمیری کے مزاج ایہام گوئی کے پیش نظر اسے قبول سے منسوب کرنا مشکل ہے۔ لیکن اس کے باوجود اس دور کی اردو شاعری پر قبول کا برابر راست اثر پڑا ہے۔ قبول فارسی کے ہر گو صاحب دیوان شاعر اور ایہام گوئی کے اس رجحان کے ممتاز نمائندہ تھے جو خود اردو میں شعری تحریک ان کو تیزی سے رواج پا رہا تھا۔ نئے اردو شعرا نے قبول کے رنگ ایہام کا اثر قبول کر کے اپنی شاعری کو جلا دی۔ اس دور کے فارسی گویوں کی یہی اہمیت ہے کہ ان کے چراغ سے اردو شعرا نے اپنی شاعری کا چراغ روشن کیا اور ان کے کلام کی خصوصیات کو، ہنرمندیوں اور بازیکیوں کو اپنی شاعری میں رچایا۔ اگر یہ لوگ اردو شاعروں کے درمیان فارسی شاعری نہ کر رہے ہوتے اور شاعری بھی ایسی، جو خود اس دور کے تہذیبی مزاج کے عین مطابق تھی، تو اردو شاعری کی مقبولیت اتنی تیزی کے ساتھ نہ ہو پاتی۔ ان شعرا کی یہی تاریخی اہمیت ہے۔

شیخ سعد اللہ گلشن (۱۰۷۵ھ - ۱۱۳۰/۶۵-۱۶۶۳ع - ۱۷۲۷ع) شاہ گل کے مرید اور بیدل کے شاگرد تھے۔ میر محمدی مائل نے اپنے قطعے میں، جس کا ذکر چلے آ چکا ہے، شاہ گلشن کی وہ غزل دی ہے جو انھوں نے تبرک اور نمونے کے طور پر ولی دکنی کو دی تھی اور جو آج بھی دیوان ولی^{۲۴} میں نظر آتی ہے۔ شیخ سعد اللہ، جنھوں نے اپنے مرشد کے نام کی مناسبت سے گلشن قلنس اختیار کیا تھا، فارسی کے صاحب دیوان اور ہر کو شاعر تھے۔ ان کی فارسی شاعری میں فکر شعر کی وہی سنجیدہ روایت ملتی ہے جس میں واردات ثلثیہ کو تخلیق شاعری کی بنیاد بنایا جاتا ہے۔ اس غزل^{۲۵} میں بھی، جو شاہ گلشن نے ولی دکنی کو دی تھی، یہی روایت کارفرما ہے۔ شاہ گلشن کے شاگرد خوشگو نے لکھا ہے^{۲۶} کہ شاہ گلشن اثر شاعرانہ مسجع و رنگین لکھتے تھے۔ ان کے کلیات میں ایک لاکھ بیس ہزار اشعار تھے جنھیں سات دواوین میں تقسیم کیا گیا تھا۔ اور موسیقی میں ایسی مہارت رکھتے تھے کہ کھلانہ فن الہیں شعر و سرود میں اپنے زمانے کا امیر خسرو کہتے تھے۔ شاہ گلشن کی اہمیت یہ ہے کہ انھوں نے ولی دکنی کو یہ مشورہ دیا تھا کہ ”یہ تمام فارسی مضامین جن سے اب تک کسی نے کام نہیں لیا اپنے رشتہ میں کام میں لاؤ، تم سے گون باز پرس

لہ۔ غلام علی آزاد بلگرامی نے (سر و آزاد ص ۱۹۹، لاہور ۱۹۱۳ع) شاہ گلشن کا سال وفات ۱۱۳۱ھ دیا ہے لیکن ہندران داس خوشگو نے، جو شاہ گلشن کا شاگرد ہے اور ان سے دو ہزار سے زیادہ بار ملا ہے (”قتیر زیادہ از دو ہزار بار گھائے فیض از صحبت آن گلشن فیض چیدہ“۔ سفینہ خوشگو دفتر ثالث ص ۱۶۷، پشتہ بہار ۱۹۵۹ع) نہ صرف ان کا سال وفات ۱۱۳۰ھ دیا ہے بلکہ اس مصرع ”جائے گلشن بہ ہشت ابدی“ سے تاریخ رحلت ۱۱۳۰ھ/ ۱۷۲۷ع نکلانے کے علاوہ یہ معلومات بھی فراہم کی ہیں کہ انھوں نے ۹۵ سال کی عمر میں حویلی بد ناصر میں، جو صدو بازار میں واقع ہے، مرض اسہال میں ۲۱ روز مبتلا و صاحب فراش رہ کر یک شبہ ۲۱ جمادی الاولیٰ ۱۱۳۰ھ کو ولادت پائی اور احمدی پوری میں مدفون ہوئے (سفینہ خوشگو ص ۱۶۸)۔ خوشگو گلشن کا شاگرد اور ان سے بہت قریب تھا۔ ان تفصیلات کو دیکھ کر، جو خوشگو نے دی ہیں، سال وفات ۱۱۳۰ھ ہی صحیح معلوم ہوتا ہے اور چونکہ وفات کے وقت عمر ۹۵ سال بتائی ہے اس لیے سال وفات ۱۰۷۵ھ/۶۵-۱۶۶۳ع متعین ہو جاتا ہے۔ (ج - ج)

کرمے گا۔ ۲۶۱۰ اس مشورے میں ولی دکنی کو ایک دہائے معافی نظر آئی اور اسی کے زہرائے انہوں نے نہ صرف فارسی شاعری کے تنوع کو اپنی شاعری میں سویا بلکہ صنائع بدائع ، تراکیب و ہندس ، رنگینی و سرمستی اور تصوف و اخلاق کے مضامین بھی اپنی غزل میں بالذکر فارسی شعرا کے انداز پر اردو میں اپنا دیوان مرتب کیا جس نے شاہی ہند کے شعرا کی پہلی نسل کو اس طور پر متاثر کیا کہ اردو شاعری کی باقاعدہ روایت کا آغاز ہو گیا۔ شاہ گلشن کی غزل کی حیثیت اس تہرک کی تھی جو درویش و فقیر کبھی کبھار کسی کو دے دیتے ہیں اور لینے والا باعثِ برکت سمجھ کر اسے حفاظت سے رکھتا ہے۔ ولی نے بھی یہی کیا اور اس غزل میں تخلص شامل کر کے اپنے دیوان میں محفوظ کر لیا۔ دیوان ولی میں اس غزل کے ۶ شعر ہیں۔ مائل کے قطعے میں ۸ شعر ہیں اور یہ شعر شامل نہیں ہے :

گیا کہوں تہہ قد کی غوی سرورِ عرباں کے حضور
خود بخود رسوا ہے اس کوں بھر کے گیا رسوا کروں

مائل کے قطعے میں گلشن تخلص اس طرح آیا ہے :

آرزو دل میں ہی گلشن کے ہے مرنے کے وقت
سرو قد کجوب دیکھ سیرِ عالم ہالا کروں

دیوان ولی میں ولی کا تخلص اس طرح آیا ہے :

آرزو دل میں ہی ہے وقت مرنے کے ولی
سرو قد کجوب دیکھ سیرِ عالم ہالا کروں

گلشن کے ہاں مقطع کے چلے مصرعے میں چستی اور رواں ہے اور تخلص مصرعے کا جزو بن کر آیا ہے۔ ولی کے مصرعے میں اوپری بن کا احساس ہوتا ہے اور تخلص لانے کے لیے لفظوں کو آگے پیچھے کیا گیا ہے۔

اب اس سوال کے لیے جس پر بہت بحث ہو چکی ہے ، کہ شاہ گلشن کی ملاقات ولی سے کہاں ہوئی ، ہمیں اختصار کے ساتھ شاہ گلشن کے حالات زندگی پر نظر ڈالنی ہوگی۔ شاہ گلشن کے اسلاف اکبر بادشاہ کی فتح گجرات کے بعد برہان پور آ گئے تھے۔ شاہ گلشن یہیں سے دہلی آئے ۲۴ اور صاحبِ "کلمات الشعرا" جہ الفضل سرغوش سے مشق سخن کرنے لگے ، بعد میں بیدل سے وابستہ ہو گئے ۲۸ "کلمات الشعرا" کے ان الفاظ سے کہ "طبع درست رکھتا ہے" اور اسی

تذکرے کے ایک دوسرے قلمی نسخے کے الفاظ سے کہ ”آزادانہ طبع و صاحب فکر جوان ہے ، سات آٹھ سال میرے سامنے مشق کی ہے“ ۲۹ یہ بات سامنے آتی ہے کہ وہ جوانی میں ہی دہلی آ گئے تھے ۔ یہاں کچھ عرصہ قیام کر کے وہ ”ارادۂ سیاحت“ ۳۰ سے نکل کھڑے ہوئے اور ”۲۲ سال احمد آباد ، گجرات و اورنگ آباد اور دوسرے ہلاک دکن میں گھومتے رہے ۔ اس کے بعد بیس سال دہلی میں رہے“ ۳۱ اور یوں ۱۱۱۳ھ/۱۷۰۰ع میں وفات پائی ۔ خوشگو شاہ گلشن کا شاگرد اور ان سے بہت قریب تھا جس کا ثبوت ان تفصیلی معلومات کے علاوہ ، جو شاہ گلشن کے ذہل میں خوشگو نے دی ہیں ، یہ جعلی بھی گھرے مراسم اور قربت پر روشنی ڈالتے ہیں ”اکثر میرے غریب خانے پر قدم راجہ فرماتے تھے اور ہندوانہ کہانیوں کی فرمائش کرتے ۔ میں نے دو ہزار سے زیادہ مرتبہ حاضر خدمت ہو کر ان کے گلشن فیض سے گل چینی کی ہے ۔“ ۳۲ اس بحث سے یہ بات سامنے آتی کہ ۱۱۲۰ھ/۱۷۰۸ع سے وفات ۱۱۳۰ھ/۱۷۲۷ع تک شاہ گلشن دہلی میں رہے ۔ اس سے پہلے کے ۲۲ سال یعنی ۱۰۹۸ھ/۱۶۸۶-۸۷ع سے ۱۱۲۰ھ/۱۷۰۸ع تک وہ احمد آباد گجرات ، اورنگ آباد اور دوسرے ہلاک دکن میں گھومتے رہے ۔ بد افضل سرخوش نے جب کلمات الشعرا میں ان کا حال درج کیا اس وقت وہ گجرات میں تھے (فی الحال گجرات میں زندگی بسر کرتا ہے) ۳۳ کلمات الشعرا ۱۰۹۳ھ/۱۶۸۲ع میں مکمل ہوا لیکن ۱۱۱۵ھ/۱۷۰۳ع تک اس میں اضافے ہوئے رہے ۔ ۳۵ اس کے معنی یہ ہوتے کہ سرخوش نے شاہ گلشن کا حال ۱۰۹۸ھ اور ۱۱۱۵ع کے درمیان لکھا جب کہ وہ گجرات میں تھے اور ولی سے شاہ گلشن کی ملاقات ۱۰۹۸ھ اور ۱۱۲۰ع کے درمیان احمد آباد یا اورنگ آباد میں کہیں ہوئی ۔ واضح رہے کہ ولی کا سال وفات ، جیسا کہ اب تک کہا جاتا رہا ہے ۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ع نہیں ہے بلکہ ۱۱۳۳ھ کے بعد اور ۱۱۳۸ھ سے پہلے (۱۷۲۰ع - ۱۷۲۵ع کے درمیان) متعین ہوتا ہے ۔ ۳۶

تاریخ ادب میں شاہ گلشن اردو شاعر کی حیثیت سے اہمیت نہیں رکھتے ۔ ان کی اصل اہمیت یہ ہے کہ انہوں نے ولی دکنی میں وہ شعور پیدا کیا جس نے ولی کی شاعری کا وہ رنگ ، لہجہ اور طرز متعین کیا جس پر چل کر اردو غزل نے اپنی روایت قائم کی ۔ کچھ لوگ ساری عمر محنت کرتے ہیں اور ان کا نام تاریخ میں محفوظ نہیں ہوتا ۔ کچھ ایک کام کرتے ہیں یا خیال کا بیج وقت کی زمین میں ڈالتے ہیں اور اس پر بو جاتے ہیں ۔ شیخ سعد اللہ گلشن ان خوش بختوں میں سے ہیں جن کا نام اردو ادب کی تاریخ میں ولی کے تعلق سے ہمیشہ لیا جاتا رہے گا ۔

شرف الدین علی خان پیام اکبر آبادی : (م ۱۱۵۷ھ/۱۷۴۴ع) جد شاہی دور میں فارسی کے زبردست^{۲۴} صاحب دیوان شاعر اور انشا پرداز تھے۔ ۴۸ قائم چاند پوری نے لکھا ہے کہ ”نظم ہائے رنگین و لثر ہائے سہن دارد۔“^{۲۵} شورش نے ان کے دیوان ریختہ کا ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ ”ظاہراً دیوان ریختہ بھی مرتب کیا تھا لیکن وہ دستیاب نہ ہو سکا۔“^{۲۶} میر نے بھی یہی لکھا ہے کہ ”ریختہ میں بھی صاحب دیوان (ہے)“^{۲۷} لیکن کسی نے پیام کے دیوان ریختہ کو دیکھنے کا ذکر نہیں کیا اور نہ اب تک یہ دریافت ہو سکا ہے۔ تذکروں میں پیام کے چھ سات شعر ملتے ہیں جن میں سوائے رنگ ایہام کے کوئی قابل ذکر خصوصیت نہیں ہے۔ اس کی تصدیق میر حسن کے اس چٹے سے بھی ہوتی ہے کہ ”ریختہ بھی ایہام کے انداز میں لکھا ہے جو اس وقت رائج تھا۔“^{۲۸} پیام، آرزو کے ہم وطن اور ہم محلہ تھے۔ آرزو نے ان کی فارسی شاعری کی بہت تعریف کی ہے اور لکھا^{۲۹} ہے کہ ہم وطنی و ہم علی کے باعث ایہام ان کے ساتھ مشہور تھا اور ساتھ ریختہ کر شاعری کرتا تھا جس میں ان کا مشورہ بھی شامل ہوتا تھا۔ ایہام نے دو ایک رسالے بھی ان (آرزو) سے پڑھے تھے۔ جب پیام کا تہہ شاعری امتدادی کے دوجے ہر پنچا اور دوست احباب جیسے میاں علی عظیم خٹک شاہ ناصر علی وغیرہ پیام کی تربیت شاعری کو آرزو سے نسبت دینے لگے تو اس نے

ف۔ سفر نامہ، مخلص ص ۱۲ (مرتبہ ڈاکٹر سید اظہر علی مطبوعہ ہندوستان پریس رام پور ۱۹۳۶ع) پیام کی تاریخ وفات ۲۸ محرم الحرام ۱۱۵۷ھ دی ہے۔ دیوان قاباں (مطبوعہ الہین ترقی اردو اور لک آباد ۱۹۳۵ع ص ۲۷۱) میں قاباں نے ”تہکنوں جنت ہوئی نصیب پیام“ سے سال وفات ۱۱۵۷ھ نکالا ہے۔ مقالات الشعرا (مولفہ پیام الدین حیرت اکبر آبادی، مطبوعہ علمی مجلسی دہلی ۱۹۶۸ع) میں پیام کا سال وفات ۱۱۹۹ھ دیا ہے۔ تذکرہ گل رعنا، (مولفہ لچھی نرائن شفیق، تین تذکرے مرتبہ نثار احمد ناروی، مکتبہ برہان دہلی ۱۹۶۸ع ص ۲۲۱) میں ”در اواسط عشرہ خاسی بعد ماتہ و الف واقع شد“ یعنی ۱۱۵۰ھ کے بعد لکھا ہے۔ ۱۱۹۹ھ سال وفات اس لیے غلط ہے کہ نکات الشعرا (۱۱۹۵ھ) کے وقت پیام زندہ نہیں تھے۔ مجمع التوائس (۱۱۹۳ھ) میں آرزو نے انہیں مرحوم لکھا ہے۔ بدائع وقائع (۱۱۵۱ھ) میں شمس نے پیام کو سلمہ تعالیٰ لکھا ہے۔ مخلص نے جس سے پیام کے ۲۵ سال سے گہرے مراسم تھے، سال وفات ۱۱۵۷ھ دیا ہے جس کی تصدیق قاباں کے قطعہ تاریخ وفات سے بھی ہوتی ہے اور اسی لیے ۱۱۵۷ھ/۱۷۴۴ع صحیح ہے۔ (ج۔ ج)

اس نسبت شاعری سے انکار کرتے ہوئے یہ رباعی لکھی :

از خواب عدم پیام تا چشم کشود کسبِ سخن از اکابر خویش نمود
تعلیمِ گرش ہشمرے شرکتِ غیر عموئے خودش بہ حاسد بود
نادر شاہ کے قتل عام کے واقعے سے متاثر ہو کر رنگِ اہام میں پیام نے یہ دو
شعر کہے تھے جو اند نامِ غلصہ نے اپنی تصنیف ”وقائعِ بدائع“ میں درج
کئے ہیں :

دہل کے کچ کلاہ لڑکوں نے کامِ عشاق کا مہم کیا
ایک عاشقِ نظر نہیں آتا ثوبی والوں نے قتل عام کیا
قدرت اللہ قاسمؒ نے لکھا ہے کہ چلے شعر کا دوسرا مصرع ولی دکنی کے اس
شعر کا ہے ۔ شاید توارد ہو گیا ہو :

غمزہ شوخ نے بہ نیم نگاہ کامِ عشاق کا مہم کیا
پیام اس دور کے اتنے اہم شاعر تھے کہ میر بہ فضل ثابت الہ آبادی نے اپنے
تصیّدِ دلیہ میں آرزو اور فائز کے ساتھ پیام کا ذکر کیا ہے :

اگر قبولِ ندادی ز من چرا لکھی ز آرزو و پیام و ز فائز استہادۂ
پیام جیسے استادِ وقت کا رشتہ میں شعر کہنا اس دور کے اردو شعرا کے لیے ایک
ایسی حوصلہ افزائی تھی جس سے تخلیقی اعتماد پیدا ہوتا ہے ۔ ان کے یہ شعر :

ہاتِ منصور کی لعلولی ہے ورنہ عاشقِ گولہ سولی ہے
تم ہو ہوس و کنار کی صورت ہم ہیں امیدوار کی صورت
بے لواہوں زکاتِ حسن کی دے او میاں مال دار کی صورت

لامِ مستعلیق کا ہے اس ہتِ کافر کی زلف

ہم تو کافر ہوں اگر بندے نہ ہوں اسلام کے

آج کوئی اہمیت نہیں رکھتے لیکن اس دور میں ، اور دوسرے فارسی کے رشتہ
گویوں کی طرح ، انہوں نے بھی اردو تحریک کو بالواسطہ آگے بڑھایا ہے ۔
امید کا نام بھی اس دور کے ایسے ہی شاعروں میں قابلِ ذکر ہے ۔

سرزا بہ رضا لزلہاں خان امید ہمدانی (۱۰۸۹ھ - ۱۱۵۹ھ/۱۶۷۸ع -

۱۱۵۹ھ) صاحبِ تاریخِ ہندی کے بیان کے مطابق وفات ۱۱۵۹ھ کے وقت امید کی
عمر تقریباً ۷۰ برس تھی ۔ اس حساب سے ۱۰۸۹ھ سالِ بدائش قرار پاتا
ہے ۔ ”سرزا بہ رضا لزلہاں خان امید : مشفق خواجہ ص ۲۲ حاشیہ ، مطبوعہ
(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

۱۷۶۹ء) فارسی کے ان ریختہ گوئیوں میں سے تھے جو چہار شاہ اول کے ابتدائی دور میں فارسی بولتے ہوئے امیٹھان سے ہر عظیم آئے اور یہاں کے ماحول سے اس درجہ اور اتنی جلد متاثر ہوئے کہ فارسی کے ساتھ ساتھ اردو میں بھی شعر کہنے لگے۔ اُس زمانے میں ابراہیوں کے لیے اردو میں شعر کہنا خود ان کے لیے بھی وجہ عزت اس لیے ہو گیا تھا کہ ایک ایسا شخص معاشرے میں حیرت و عزت کی نظر سے دیکھا جاتا تھا۔ سید حسن رسول بک کے عرس میں نوجوان بدقی مہر کو دور سے دیکھ کر ہی امید نے کہا ”آپ سن کر خوش ہوں گے کہ ان دنوں میں تمہیں نے ریختہ کے دو شعر سوزوں کہے ہیں۔“ ۳۸۶ جہاندار شاہ کے دور سے خود قلمی معاشی کے ماحول پر ہندوستانی ماحول چھا گیا تھا اور اس ماحول کا اثر عوام و خواص سب پر پڑ رہا تھا۔

امید بر عظیم میں آئے تو بخشی الممالک ذوالنظار خان چہادر نصرت جنگ کی مدد سے نوابشاہ خان کے خطاب اور منصب ہزاری پر سرگراز ہوئے۔ کچھ عرصے بعد نظام الملک آصف جاہ کے متوکل ہو گئے اور جب نظام الملک بدشاہ کی طلبی پر ۱۱۵۰ھ میں دلی آئے تو امید بھی ان کے ساتھ آئے اور اہسے آئے کہ بھر پیں کے ہو رہے۔ ۳۹ اس وقت کی دل طرب و نشاط کی دلی تھی۔ امید بھی جلد ہی اس رنگ میں رنگ گئے۔ ابراہیم خان خلیل نے لکھا ہے کہ ”وسیع البشری، مجتہد اور آزادی کے ساتھ زندگی گزارتا تھا۔“ ۵۱۰ امید خوش خلق، رنگین صحبت اور ہندی موسیقی سے بخوبی واقف تھے۔ فاضل نے لکھا ہے کہ ”اس حسن سے ترنم ریز ہوتا تھا کہ پیشہ ور گانے والے اس کی آواز سن کر حیرت میں وہ جاتے تھے۔ اس کے مکان پر حسنینوں کا جمگھٹ رہتا تھا۔ سمٹھائے رقص دیکھنے کا حد سے زیادہ شوق رکھتا تھا۔“ ۵۱۱ خوش باش، بارہاش،

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

نوائے ادب بمبئی اکتوبر ۱۹۷۶ء۔
غلام علی آزاد ہلگراسی نے ع ”باتہ“، جان دادہ نوابشاہ خان“ تاریخ وقت ۱۱۵۹ھ نکال ہے۔ سرو آزاد ص ۲۱۰ مطبع دعائی رفاہ عام لاہور ۱۹۱۳ء اور سید عبدالوہاب افتخار نے بھی ”در من تسع و خمسين و مائتہ و الف (۱۱۵۹ھ) در اختیار گردن سفر آخرت رضا بہ نقیہ داد“ لکھا ہے۔ تذکرہ کے نظیر ص ۲۵، الہ آباد۔ ۱۹۳۰ء۔ تاریخ مظفری (قلمی) میں شمس الدین ظہیر کی کہیں ہوئی تاریخ وفات درج ہے۔ دیکھیے ص ۱۶۲، خطوط غزوہ الجہن ترقی اردو پاکستان کراچی۔

گرم جوش اور میرزا مزاج امید بہان کے معاشرے میں ایسے گہل مل گئے تھے کہ اس جیسے ہی ہو گئے تھے۔ جو کچھ جاگیر سے آتا وہ شعر نوازی اور راگ رنگ میں اڑا دیتے۔ ۵۲۔ خان آرزو، شمس الدین قاتر، والدہ دہشتانی، چد تقی میر، آزاد ہنگامی، حاکم لاہوری، اشرف علی خان نقان، مرزا زکی ندیم اور اس دور کے دوسرے مشاہیر سے امید کے ذاتی مراسم تھے۔ نعمت خان صدا رنگ کے ایسے عاشق کہ کہتے تھے نعمت خان جس دن تو ساز ہستی کو ایک کوئے میں رکھ دے گا خدا کی قسم میں بھی قانونِ زندگی کے تار توڑ ڈالوں گا۔ ابتدا میں مرزا طاہر وحید کی شاگردی اختیار کی اور بعد میں اپنی غزلیں میر نجات کو دکھانے لگے۔ ۵۳۔ ایک ضخیم فارسی دیوان یادگار چھوڑا جس میں قریب سات ہزار اشعار ہوں گے۔ ۵۴۔

بر عظیم کی تہذیب امید کے مزاج میں اس درجہ رچ بس گئی تھی کہ وہ یہاں کی شاعری، موسیقی، رقص، چغت اور لطیفہ گوئی سے پوری طرح لطف اندوز ہونے لگے تھے۔ قافیاں نے لکھا ہے کہ ”حالانکہ وہ ولایت (ایران) میں پیدا ہوا تھا لیکن اپنی عقل رسا سے کبت و دوہرے کے مطالب سمجھ لیتا تھا۔“ ۵۵۔ تذکروں میں امید کے جو اردو شعر ملتے ہیں ان کی تعداد بارہ ۵۶ ہے۔ دو شعر نکات الشعرا میں ہیں، ایک غزن نکات میں ہے اور ۶ نکات ہند میں جس میں دو غزلیں ہائے ہائے شعر کی ہیں جن میں ایک شعر وہی ہے جو نکات الشعرا میں ہے اور تبدیل کے ساتھ غزن نکات میں بھی آیا ہے۔ ان کے علاوہ ایک مصرع بر اشرف علی خان نقان نے بھی گرا لکائی ہے۔ امید کے وہ اشعار یہ ہیں :

یار بن گھر میں عجب صحبت ہے در و دیوار سے اب صحبت ہے
دل ہارا اے گھرتا ہے رات غیر سے جو سر شب صحبت ہے
درد دل اس سے جو ہم نے نہ کہا ایسی حاصل ہوئی کب صحبت ہے
دہر میں ہمارے نفس لازم ہے شیشہ و سنگ یہ سب صحبت ہے
دست اغیار ہے زور سر ہمار آج امید کو ڈھب صحبت ہے
ایک اور غزل یہ ہے :

با نازِ حور و حسنِ ملک، جلوۂ بری
ہامن کی بیٹی ایک سری آنکھ میں کھڑی
وقتِ بہ بقی و گفتم جانم ندائے تمت
ضمہ کیا و کل دیا اور دگر لڑی

ایسی نہ سیتا اور نہ بھولتی نہ رادھکا
 کھنڈا نہ نہ ایسی کوئی دوسری گھڑی
 گفتم کہ تیرے پاؤں پڑم اور بلا لیم
 گفتم کہ ڈاڑھی چار مغل تیرے گھو گیا پڑی
 گفتم امید وصل بہ ہم تیرے جیتا ہوں
 گفتم کہ چل برے وقی مارے تیرے مری

دوسرے دو شعر ۵ یہ ہیں :

تیری آنکھوں کو دیکھ لڑتا ہوں الحظ الحظ گھرتا ہوں
 ٹال دیتا ہے ہنس کے راتوں میں رو کے کہتا ہوں جب میں حال اپنا
 اشرف علی خان نقاش کا وہ شعر ، جس میں امید کے مصرع پر گروہ لگائی ہے ،
 یہ ہے :

شاہد حال ہے بہ مصرع امید نقاش کالجے کو بولتے ہیں مردم آگاہ غلط

ان اشعار کو پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ تمام دہلی کے زمانے میں رواج
 رشتہ کے زیر اثر امید نے اردو میں شاعری کی تاکہ وہ جہاں کی صحبتوں میں
 اپنی جگہ بنا سکیں ۔ ان کے ذہن میں رشتہ کا اب بھی وہی تصور ہے جس میں
 ایک مصرع فارسی کا اور ایک مصرع اردو کا ہوتا تھا اور جس کے نمونے ہمیں
 اکبری دور اور اس کے بعد کثرت سے ملتے ہیں ۔ وہ اسی انداز میں اردو الفاظ
 کو فارسی قواعد کے مطابق ڈھال کر اپنی رشتہ شاعری میں استعمال کرتے ہیں ،
 مثلاً پاؤں پڑم اور بلا لیم ۔ ساتھ ساتھ فارسی روزمرہ و محاورہ کا اردو میں
 لفظی ترجمہ گرو کے بھی اپنے شعر میں استعمال کرتے ہیں جیسے آنکھ میں گھڑی
 (پڑی) در نظر اندازن کا ترجمہ ہے یا ڈاڑھی چار ، دیش سوختہ کا ترجمہ ہے ۔
 بعض الفاظ ان کی زبان سے صحیح ادا نہیں ہوتے اس لیے انہیں شعر میں اسی طرح
 بالذہنی ہیں جس طرح وہ انہیں بولتے ہیں ، مثلاً ”کوٹھب“ بجائے کٹھب ۔
 ان کے لہجے اور تلفظ کے بارے میں حاکم لاہوری نے لکھا ہے کہ ”قریباً
 چالیس سال سے اس ملک میں ہے (لیکن) اس کی زبان سے ہندوستانی لہجہ اچھی
 طرح ادا نہیں ہوتا ، البتہ اس ملک کی زبان خوب سمجھتا ہے ۵۸۔ امید کے مصرعوں
 کی ساخت کو دیکھیے ۔ جہاں وہ فارسی ترکیب سے مصرع کو متواتر ہے مصرع
 چست رہتا ہے اور جہاں وہ اردو زبان استعمال کرتا ہے مصرع سست ہو جاتا

ہے مثلاً : ایسی حاصل ہوتی کتب صحبت ہے ۔ امید کے ہاں رشتہ میں ہندوستانی تلمیحات بھی استعمال ہوتی ہیں مثلاً سینا ، بھوانی ، رادھکا ، اور گرتار وغیرہ ۔ ہمیشہ مجموعی امید کی شاعری فارسی و اردو کا کچھ بکا سرکب ہے لیکن انہماک کے ہاں زبان و بیان بہتر صورت میں ملتے ہیں ۔

نواب عبدالملک امیر خان انجم (م ۲۳ ذالحجہ ۱۵۹۱ھ/۱۸۷۴ء) دسمبر ۱۸۷۴ء (ج) جن کا اصل نام محمد اسحاق تھا ، عالمگیری مردلو ، صوبدار کابل نواب امیر خاں کے بیٹے اور حضرت شاہ نعمت اللہ ولی کرماتی کی اولاد^{۶۰} میں سے تھے ۔ محمد شاہ کے عہد میں دربار سے منسلک ہوئے اور ذہانت و لطافت ، ظرافت و حاضر جوابی اور لطیفہ گوئی کی وجہ سے بہت جلد بادشاہ کے منہ چڑھ گئے ۔ اس دور میں علم مجلس پر چیز سے زیادہ اہمیت رکھتا تھا اور انجم اس میں طاق تھے ۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ بزم نے رزم کی اور سیچ نے میچ ف کی جگہ لے لی تھی ۔ مہذب انسان وہ سمجھا جاتا تھا جو رقص و موسیقی سے گہری دلچسپی رکھتا ہو ، عشق پیشہ ہو ، شاعر ہو ، حاضر جواب اور لطیفہ باز ہو ۔ انہی چست قزروں سے عقل کو متوجہ کر سکتا ہو ۔ اصراف بے جا کا شکار ہو ۔ لطراف سے رہتا ہو ، خدمتگاروں کے ساتھ ہانکی میں چلتا ہو ۔ تلوار کے بجائے زبان سے کام لیتا ہو ۔ انجم میں یہ سب خصوصیات موجود تھیں اسی لیے وہ تیزی سے ترقی کے رتبے چڑھتا چلا گیا اور اس کا شمار اسمائے کبار میں ہونے لگا ۔ اس کا حلقہ "احباب بہت وسیع تھا ۔ آرزو ، حاتم ، انسان ، زکی ، ناجی ، خوشگو ، والدہ داغستانی اور احسان وغیرہ اس سے وابستہ تھے ۔ شیخ علی حزین دہلی آئے تو انجم کے ہاں ٹھہرے اور انجم ہی نے انہیں بادشاہ کے حضور میں پیش کیا ۔^{۶۱} مومن الدولہ اسحاق خاں شوستری اور اسد الدولہ اسد یار خاں انسان بھی انجم کے صاختہ و پرداختہ تھے ۔ علم موسیقی اس حد تک جانتے تھے کہ اس فن کے استاد ان کی شاگردی پر فخر کرتے تھے ۔^{۶۲} اس دور کے بیشتر نامی گوئے اور خوش ادا رقاصائیں ان سے واسطہ رکھتی تھیں ۔ لورہائی ٹومنی کا ذکر "مرقع دہلی" میں آیا ہے ۔ وہ بھی انجم کی منظور نظر تھی اور انجم ہی کی طرح قمر بازی میں طاق تھی ۔ ایک دن انجم کیم خواب کا ہاجنہ بننے ہوئے تھے کہ نور ہائی آ گئی ۔ نواب صاحب کو دیکھ کر کہا "نواب صاحب آج

ف۔ "میچ" میں نے یہ لفظ میچ کے قافیہ پر میدان جنگ کے معنی میں وضع کیا ہے ۔ (ج ۔ ج)

کہا کافر ہاجاسہ چنا ہے۔" انہام نے سنا تو بے ساختہ کہا کہ "اندرو اندر سے مسلمان ہم ہست" یعنی اس کے اندر تھوڑی سی مسلمان ہی ہے۔

جد شاہ کا دربار اکبر و عالمگیر کا دربار نہیں تھا جہاں امور سلطنت طے ہوتے تھے۔ اب نہ سلطنت رہی تھی اور نہ امور۔ اسی لیے دربار معلیٰ میں فقرہ بازی اور لطیفہ گوئی ہوتی۔ ہر امیر بادشاہ کو ایسی ہی دلپذیر باتوں سے لہانے کی کوشش کرتا۔ دربار معلیٰ میں امرائے عظام جمع تھے۔ کسی نے کہا کہ "ملا دو پیازہ کا قول ہے کہ جس پیازہ کے نام کے آخر میں 'ہان' یا 'گر' آتا ہے وہ مسند ہوتا ہے جیسے رتہ ہان، قیل ہان، آہن گر وغیرہ۔" انہام نے مخاطب سے فوراً کہا "ہان سچ کہتے ہو مہربان" بادشاہ اور امرائے عظام ہنس پڑے۔ دربار معلیٰ کشت زعفران بن گیا اور امور سلطنت طے ہو گئے۔ بادشاہ کے ہاجاسے میں مکھی مکھی گئی۔ انہام نے کہا جہاں پناہ آپ گھبون ملول ہوتے ہیں۔ آپ ہی گوہ کھانے کی اور نکل جانے کی۔ بادشاہ ہنس پڑے۔ ملال خزا دیر کو دور ہو گیا۔ ایک دن بادشاہ نے انہام سے حوال کیا کہ ہوت، سہوت اور کھوت میں کیا فرق ہے۔ انہام نے فوراً جواب دیا حضرت اہوت اے کہتے ہیں کہ اس کا باپ بھی بادشاہ ہو جسے حضور والا ہیں۔ کھوت اے کہتے ہیں کہ باپ تو ہفت ہزاری سردار ہو اور اس کا بیٹا دانے دانے کو محتاج ہو جیسے وہ آپ کا غلام۔ سہوت اے کہتے ہیں کہ باپ تو دانے دانے کو محتاج تھا لیکن بیٹا صاحب شہمت و جاہ ہو جیسے نواب برہان الملک۔ معادت خان نے سنا تو ہنستا گیا اور فوراً شیخ سعدی کا یہ شعر پڑھا :

ہسر لوح ہا بدلی بنشست خاندانِ نپوتش گم شد

انہام نے جواب دیا اور وہ جو شیخ سعدی نے کہا تھا :

مگر اصحابِ کھف روزے چند لئے لیکن گرفت و مردم شد

اسی حاضر جوابی سے انہام برسوں تک سارے دربار پر چھایا رہا۔ مرہٹوں نے امیر الامراء کے بھائی مظفر خان کے لشکر کی رسد بند کردی اور مجبور ہو کر امیر الامراء نے لشکر کو واپس بلا لیا۔ واپس آنے تو انہام نے اس واقعے کی یہ تاریخ لکھی :

رفتہ بر مرہٹہ و خوردند ہر دو گوہ

(۱۱۱۳ھ)

تاریخ گفت ہاتف بخشی وزیر اوہ

ایک اور موقع پر جب مرہٹوں کے ہاتھوں شاہی لوج کی خوارگی ہوئی اور شکست کھا کر نواب خانہ دوران دلی آئے تو انجام نے کہا :

نواب آئے ہمارے بھاگ آئے ۹۸

امیر خان انجام نے نادر شاہ کو بھی اپنی بڑھ سنچی سے نہایت محظوظ کیا اور ۷ صفر ۱۱۵۲ء کو جب بادشاہ واپس ہوا تو انجام بخشی گری سوم سے سرفراز ہوا۔ ۶۹ نظام الملک آصف جاہ اور اعتقاد الدولہ قمر الدین خان کے عرض کرنے سے کہ ”اگر عہدۃ الملک آپ کی خدمت میں رہیں گے تو ہم نہیں رہیں گے“ ۷۰ بادشاہ نے اسی سال انجام کو الہ آباد کی صوبیداری پر بھیج دیا۔ ۷۱ ۱۱۵۶ء / ۱۱۵۳ع میں بادشاہ نے بھر طلب کیا۔ چنانچہ بادشاہ پر انجام کا دباؤ بڑھ گیا۔ اس کی بے ادبی سے بادشاہ ناراض ہو گیا اور ایک دن جب وہ دربار آنے کے لیے دیوانہ خاص میں داخل ہو رہا تھا کہ ایک شخص نے بچھے سے ایسا جندھر مارا کہ وہیں ڈھیر ہو گیا۔ بے اولاد ہونے کی وجہ سے اس کی ضبطی کا حکم ہوا لیکن لوگوں نے، جن کی تنخواہیں چودہ مہینے سے چڑھی ہوئی تھیں، اس مال اور لاش پر قبضہ کر لیا۔ چار دن بعد جب تنخواہ کا فیصلہ ہوا تو انجام کی میت دفن ہوئی۔ ۷۲ لابی کا یہ شعر اسی واقعے کی طرف اشارہ کرتا ہے :

کیوں شہید عشق کے قابو پر کرتے ہو جنگ

لے چلے ہو دھوم میں بارو یہ سوڑا ہے مگر

شاہ حاتم نے ۵ شعر کا قطعہ ”تاریخ وفات لکھا جس کے اس مصرع کے

آخری چار الفاظ سے ۱۱۵۹ء / ۱۷۴۶ع برآمد ہوتے ہیں :

ہائے حاتم امیر خان جی مراد ۷۳

انجام اپنے دور کا نمائندہ امیر تھا اس لیے ہم نے اس کے حالات زندگی اور واقعات کو قدرے تفصیل سے لکھا ہے تاکہ اس دور کے تہذیبی مزاج اور اس دور کے مہذب انسان کی تصویر اجاگر ہو سکے۔

انجام بنیادی طور پر فارسی کے شاعر تھے لیکن اپنی فہانت اور طویل قلم کی وجہ سے اردو زبان پر بھی عبور رکھتے تھے۔ انہوں نے بہت سی پہیلیاں اور کتبہ ”مکرنیاں بھی کہیں“۔ پہیلی اور مگرٹی اس دور میں علمی مجلس کا ایک حصہ تھی اور عوام و خواص ان کے مہو جھنڈے میں یکساں دلچسپی لیتے تھے۔ فارسی

شاعری میں وہ یدل کے شاگرد تھے اور رخنہ میں آرزو سے مشورہ کرتے تھے ۔
 شاعری ان کی مجلس ضرورت اور دوسری تہذیب سرگرمیوں کا صرف ایک حصہ
 تھی اس لیے انہوں نے جو کچھ کہنا اس کے نمونے فارسی و اردو تذکروں میں
 محفوظ ہیں اور ہیں ان کے معلوم کلام کی کل کائنات ہے ۔ مرزا علی لطف نے انہیں
 تذکرے ”گلشن ہند“ میں انجام کی یہ دو غزلیں دی ہیں :

کیوں بلایا بوڑ میں کیا مجھ سے لادانی ہوئی
 دختر رز بزم میں آ شرم سے ہانی ہوئی
 کل عطر عشق کے صدوں سے ہانی تھی نبات
 کشتی دل بے طرح کچھ آج طوفانی ہوئی
 ہر ہری شمال جوں آئینہ رکھتا تھا عزیز
 ٹوٹنے ہی دل کے مجھ کو سخت حیرانی ہوئی
 بعض میری دیکھ کے قتل میں ہوں کہنے لگے
 کچھ تو یہ صورت نظر آتی ہے پہچانی ہوئی
 کیا کہوں انجام میں اس عشق کے آغاز کون
 دوت داروں کی محبت دشمن چانی ہوئی

دوسری غزل یہ ہے :

تک تو فرمت دے کہ ہو میں رغبت اے حیات ہم
 مدتوں اس باغ کے سائے میں تھے آباد ہم
 منہ ترا نکلتے ہیں سب اللیم حسن و عشق کے
 تو ہی بتلا دے کہیں گھسی سے تری فریاد ہم
 دل تو ہے داغِ خلاصی سے تری طاؤس وار
 سامنے قمری کے گو ہیں سرو ساں آزاد ہم
 اب گھسی نے دل چلایا مہربانی سے تو کیا
 عمر مانند شرر جب گزر چلے فریاد ہم
 سالہ اپنے سر کے تھا انجام پاسِ سمکنت
 شکر ہے تڑپے نہ زہر خنجرِ فولاد ہم

ان کے چند متفرق شعر یہ ہیں :

ہم سو ب چھپا کے اور سے آنکھیں ملا گیا
 ظالم گھسی کو ہمارا گھسی گھو جلا گیا

قفس کے بیچ بلبل نے تڑپا کر جی دیا اپنا
 کو بے درد نے شاہد کہا ہوگا چار آن
 گیا مری آہ ، کیا صنم کی لگا
 ایک ترکش کے تیر ہیں واہ
 چاک کو قدیر کے نمک نہیں ہو گز رنو
 سوزن تیر ہیں گو مو برس سنی رہے
 دور سے آئے تھے ساقی من کے میخانے کو ہم
 ہر ترشے میں چلے اب ایک پسائے کو ہم
 گویں نہیں لیتا ہماری تو خبر اے بے خبر
 کیا ترے عاشق ہوئے تھے درد و غم کھانے کو ہم

طبیعت کی بزلہ سنجی کے باوجود انجم کی شاعری میں سنجیدگی اور لہجہ راؤ
 کا احساس ہوتا ہے ۔ اوپر دی ہوئی دونوں غزلوں میں بیدل کے رنگ و سخن کا
 سایہ دکھائی دیتا ہے ۔ محط عشق ، کشتی ، دل ، پری ہمتال اور آئینہ وہ مرکبات
 اور الفاظ ہیں جو بیدل کے ہاں نظر آتے ہیں ۔ انجم کی شاعری میں دو باتیں اور
 قابل توجہ ہیں ۔ ایک یہ کہ ان کی زبان صاف ہے ، الفاظ اس دور کے لحاظ سے
 جاؤ کے ساتھ استعمال میں آ رہے ہیں ۔ قافیہ و ردیف ایک دوسرے سے مربوط اور
 دونوں مصرعے ایک دوسرے سے بیعت ہیں ۔ یہاں وہ اکھڑا اکھڑا پن نہیں ہے
 جو قزلباش خان امید کی شاعری میں ملتا ہے ۔ دوسرے یہ کہ انجم اپنے خیالات
 اور جذبات کے اظہار کے لیے وہی علامات و اشارات استعمال کرتے ہیں جو فارسی
 شاعری میں استعمال ہوتے آئے ہیں ؛ مثلاً یزم ، کشتی ، آئینہ ، صیاد ، باغ ، حسن و
 عشق ، داغ ، طاؤس ، نمری ، سرو ، شرر ، شجر ، ہند ، واعظ ، قفس ، بلبل ، چار ،
 تیر ، ترکش ، چاک ، رفو ، سوزن ، قدیر ، تدیر ، ساقی ، میخانہ ، پیالہ ، درد و
 غم وغیرہ ۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو اس دور کے فارسی کے رشتہ گویوں
 میں انجم بالکل قابل توجہ ہیں ۔

یہ شاہی دور کی تہذیب کے تقاضے پورا کرنے کے لیے ، جس میں مردانہ پن
 کے بجائے زانہ پن پیدا ہو گیا تھا ، انجم نے رشتہ کے مقابلے میں ایک نئی
 صنف سخن ”رشتی“ کے نام سے ایجاد کی ۔ قدرت اللہ شوق نے لکھا ہے کہ
 ”رشتہ کے مقابلے میں جو مذکور لفظ ہے (اس نے) رشتی تصنیف کی۔“ ۶۱۔ یہ وہی
 صنف سخن ہے جو اودہ کی تہذیب دیتی ، جہاں یہ شاہی دور کا رنگ دربار اور
 معاشرے پر چھایا ہوا تھا ، نہایت مقبول ہوئی ۔ انجم کی رشتی کے نمونے ہم تک

نہیں پہنچے لیکن ایجاد و اولیت کا سہرا انہی کے سر ہے ۔

الہارویں صدی تقریباً آدھی گزر چکی ہے ۔ اردو شاعری میں ہر طرف ایہام کا چرچا ہے اور اس کے اثرات سارے برعظیم میں شمال سے دکن تک پھیل گئے ہیں ۔ فارسی شاعری کا رواج تیزی سے کم ہو رہا ہے لیکن اب بھی بہت سے ایسے قابل ذکر فارسی شعرا موجود ہیں جو رختہ میں خود بھی کہہ رہے ہیں اور اردو شاعری کو متاثر بھی کر رہے ہیں ۔ اگلے باب میں ہم فارسی کے ایسے ہی دوسرے رختہ گو شعرا کا مطالعہ کریں گے ۔

حواشی

۱۔ اسلامک کالج : (الکریزی) عزیز احمد ، ص ۲۵۱ ، آکسفورڈ یونیورسٹی پریس ۱۹۶۶ء ۔

۲۔ دائر سخن (۱۱۵۹) : سراج الدین علی خان آرزو ، مرتبہ ڈاکٹر سید محمد اکرم ص ۷ ، مرکز تحلیلات فارسی ایران و پاکستان ، راولپنڈی ۱۹۷۳ء ۔

۳۔ ”افضل اہل زمانہ“ تاریخ ولادت ہے اور ”معزز الدین“ محمد موسوی رشتہ ”تاریخ وفات ہے ۔ کلیات الشعرا : محمد افضل سرخوش ، ص ۱۰۰ و ۱۰۲ ، مطبوعہ شیخ مبارک علی لاہور ۔

۴۔ مفتاح التواریخ : طامی ولیم نیل ، ص ۲۸۶ ، نولکشور پریس کالہوڑ ۱۸۶۷ء ۔

۵۔ کلیات الشعرا : ص ۴ ، نظامی پریس پٹنپور ۱۹۲۲ء ۔

۶۔ مجموعہ ”نغز“ : قدوت اللہ قاسم ، (حصہ اول) ص ۲۵ ، مرتبہ حافظ محمود شیرانی ، سلسلہ ”نشریات کلیہ پنجاب لاہور ۱۹۲۲ء ۔

۷۔ کلیات الشعرا : محمد افضل سرخوش ، ص ۹۸ ، شیخ مبارک علی ، لاہور ۔

۸۔ روز روشن : مظفر حسین صبا ، ص ۸۹ ، کتب خانہ رازی ، طہران ۱۳۴۳ھ ۔

۹۔ گلشن وحشت : مرتبہ مولانا عبداللہ خان و پروفیسر ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان ، ص ۳ ، ادارہ جدیدہ ناظم آباد کراچی ۱۹۶۶ء ۔

۱۰۔ مائل دہلوی کا ایک اہم تاریخی قطعہ : محمد اکرام چغتائی ، ص ۲۳۷ تا

۲۴۵ مطبوعہ فنون لاہور ، شماره نمبر ۷ ، دسمبر ۱۹۶۶ء ۔ مائل کا یہ

تاریخی قطعہ اکرام چغتائی کو اس قلمی ریاض سے ملا جو پنجاب یونیورسٹی

لاہور کے ذخیرہ کیفی دہلوی میں موجود ہے اور بولر مرتب یہ قطعہ ۱۹۷۶ء سے قبل کا ہے ۔

- ۱۱۔ لفظ ”اصطحاب“ سے تاریخ ولادت اور ح ”از عالم رخت میرزا بدل گفت“ سے تاریخ وفات نکلتی ہیں۔ سفینہ ”خوشگو“ : بنسراہن داس خوشگو ، مرتبہ عطا کاکوی ، ص ۱۰۵ اور ص ۱۲۳ ، پشہ چار ۱۹۵۹ ع۔
- ۱۲۔ سفینہ ”خوشگو“ : بنسراہن داس خوشگو ، ص ۱۱۵ ، مرتبہ عطا کاکوی ، پشہ چار ۱۹۵۹ ع۔
- ۱۳۔ ایضاً : ص ۱۱۳۔
- ۱۴۔ جلوۂ خضر (حصہ اول) : سید فرزند احمد بلگرامی ، ص ۹۵ ، مطبع نور الانوار آہ ۵۱۳۰۲۔
- ۱۵۔ سفینہ ”خوشگو“ : ص ۱۲۳۔
- ۱۶۔ جلوۂ خضر : ص ۹۸۔
- ۱۷۔ رسالہ اردو : ص ۵۸ ، اورنگ آباد ، جنوری ۱۹۲۳ ع۔
- ۱۸۔ دیوانہ خواجہ میر درد (قلمی) : غزوۂ برٹش میوزیم لندن ، عکس مملوکہ ڈاکٹر وحید قریشی لاہور۔
- ۱۹۔ جلوۂ خضر : ص ۹۷۔
- ۲۰۔ غزن نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، ص ۲۳ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ ع۔
- ۲۱۔ ”گنج معنی ہود کرد افلاک در زیر زمین“ سے ۵۱۱۳۹ برآمد ہوئے ہیں۔ سرو آزاد : غلام علی آزاد بلگرامی ، ص ۱۲۷ ، وفاد عام پریس لاہور ۱۹۱۳ ع۔
- ۲۲۔ میرزا عبدالغنی یک قبول : ڈاکٹر اکبر حیدری کشمیری ، ص ۸۱ ، ۸۲ ، سہ ماہی ”اردو“ کراچی شمارہ ۳ ، ۱۹۶۹ ع۔
- ۲۳۔ دیوان ولی : مرتبہ نور الحسن ہاشمی ، ص ۱۳۸ ، ۱۳۹ ، المبین ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۵۳ ع۔
- ۲۴۔ طبقات الشعرا : قدوت اللہ شوق ، مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۶ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ ع۔
- ۲۵۔ سفینہ ”خوشگو“ : ص ۱۶۷۔
- ۲۶۔ نکات الشعرا : محمد تقی میر ، مرتبہ حبیب الرحمن شروانی ، ص ۹۳ ، لغامی پریس ہڈاہون ، ۱۹۲۲ ع۔
- ۲۷۔ سرو آزاد : غلام علی آزاد بلگرامی ، ص ۱۹۹ ، مطبع وفاد عام لاہور ۱۹۱۳ ع۔

۲۸۔ کلیات الشعرا : محمد افضل مرغوش ، ص ۹۶ ، شیخ مبارک علی قاجر گتھ لاہور -

۲۹۔ ایضاً : ص ۹۶ و حاشیہ ص ۹۶ -

۳۰۔ سرو آزاد : ص ۱۹۹ - ۳۱۔ سفینہ خوشگو : ص ۱۶۵ -

۳۲۔ ایضاً : ص ۱۶۸ - ۳۳۔ ایضاً : ص ۱۶۷ -

۳۴۔ کلیات الشعرا : ص ۹۶ - ۳۵۔ ایضاً : ص ۱۲ - ۱۳ -

۳۶۔ اس بحث کے لیے دیکھیے ولی کا سال وفات - ڈاکٹر جمیل جالبی ص ۵۳ تا ۶۸ جشن لامہ ہونیورسٹی اورینٹل کالج لاہور دسمبر ۱۹۷۲ء اور تاریخ ادب اردو (جلد اول) ڈاکٹر جمیل جالبی ص ۵۳۵ تا ۵۳۹ ، مجلس ترقی ادب لاہور ، ۱۹۷۵ء -

۳۷۔ طبقات الشعرا : قدرت اللہ شوق ، مرتبہ نثار احمد فاروق ، ص ۶۶ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ء -

۳۸۔ سفینہ ہندی : بیگوان داس ہندی ، مرتبہ عطا کاکوی ، ص ۲۷ ، پشہ چار ۱۹۵۸ء -

۳۹۔ غزن نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ افتاد حسن ، ص ۵۶ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء -

۴۰۔ تذکرۂ شورش : دو تذکرے ، جلد اول ، مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۹۳ ، پشہ چار ۱۹۵۹ء -

۴۱۔ نکات الشعرا : مرتبہ حبیب الرحمن خان شروانی ، ص ۲۷ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ء -

۴۲۔ تذکرۂ شعرائے اردو : میر حسن ، مرتبہ حبیب الرحمن خان شروانی ، ص ۳۰ ، النہیں ترقی اردو (پنڈ) دہلی ۱۹۳۰ء -

۴۳۔ مجمع التفاسی (قلمی) مراج الدین علی خان آرزو ، ص ۵۹ ، غزوتہ قومی عجائب خانہ کراچی -

۴۴۔ وقائع بدائع : اند رام غلص ، ص ۸۳ ، مطبوعہ اورینٹل کالج میگزین لاہور اگست ۱۹۵۰ء -

۴۵۔ مجموعہ نثر : حکیم قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ حافظ محمود شیرانی ، ص ۱۳۱ ، ترقی اردو بورڈ دہلی ۱۹۷۳ء -

۴۶۔ تذکرہ گل رعنا : لچھی لرائی شفیق (تین تذکرے ، مرتبہ نثار احمد فاروقی) ص ۲۲۱ ، مکتبہ برہان دہلی ۱۹۶۸ء -

۳۷۔ "در ابتدائے سلطنت غلام منزل چادر شاہ بہ ہندوستان رسید و دستگیری نواب ذوالفقار خان نصرت چنگ خلف المصدق آصف الدولہ اسد خان بمنصب یزازی و خطاب تزلجانی خان معزز و ممتاز گردید"۔ تاریخ مظفری (قلمی) مصنفہ محمد علی خان انصاری، سنہ تصنیف ۱۲۰۴ھ، غزوانہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی۔

۳۸۔ نکات الشعرا : محمد تقی میر، ص ۷، نظامی پریس پٹاویں ۱۹۲۲ ع۔

۳۹۔ سرو آزاد، ص ۲۱۰۔

۵۰۔ صاحبِ ابراہیم، قلمی نسخہ برلن (شاعر نمبر ۲۵۳)، عکس مملوکہ مشفق خواجہ کراچی۔

۵۱۔ تحفۃ الشعرا : مرزا افضل بیگ خان قاتشال، ص ۱۰۱، مرتبہ ڈاکٹر حفیظ قتیل مطبوعہ ادارہ ادبیات اردو ۱۹۶۱ ع۔

۵۲۔ سفینہ خوشگو : ہندراپن داس خوشگو، ص ۲۵۰، مرتبہ عطا کاکوی، پٹنہ چار ۱۹۵۹ ع۔

۵۳۔ عقیدۂ ثریا : غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ مولوی عبدالحق، ص ۷، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۴ ع۔

۵۴۔ سفینہ ہندی : بیگوان داس ہندی، مرتبہ عطا کاکوی، ص ۶، مطبوعہ پٹنہ چار ۱۹۵۸ ع۔

۵۵۔ تحفۃ الشعرا : ص ۱۰۰، ۱۰۱۔

۵۶۔ نکات الشعرا : ص ۸۱۔ غزن نکات : مرتبہ اقتدا حسن، ص ۵۵۔ گلشن ہند : مرزا علی لطف، ص ۲۰، دلوالاتناعت پنجاب ۱۹۰۶ ع۔

۵۷۔ مجموعہٴ نثر میں اُمید کے ترجمے میں (ص ۷۱) ایک اور شعر ملتا ہے :
یار گھر چلا ہے یارو کیا کروں ہائے گھر چلا ہے یارو کیا کروں
یہ شعر اس لیے مشکوک ہو جاتا ہے کہ گردیزی نے تذکرۂ ریختہ گویان، (ص ۱۰۱) میں اسے منل خان بہت از اترہائے نواب نظام الملک آصف جاہ کا بتایا ہے اور تحفۃ الشعرا میں قاتشال نے اسے "پریمی غائب بہ عاشق علی خان ایما کا بتایا ہے جو خوشحال خان قاتشال کا سہیل زادہ تھا (ص ۱۵۱)۔

۵۸۔ مردم دیدہ : حاکم لاہوری، مرتبہ ڈاکٹر سید عبدالقہ، ص ۴۸، مطبوعہ اورینٹل کالج میگزین لاہور، فروری ۱۹۵۵ ع تا نومبر ۱۹۶۰ ع۔

۵۹۔ تاریخ مظفری (قلمی) ص ۱۶۲، غزوانہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی۔

- ۶۰۔ احوال و آثار حضرت شاہ نعمت اللہ ولی کرماتی : مرزا ضیاء الدین بیگ ،
ص ۲۳۴ ، گواچی ۱۹۷۵ ع ۔
- ۶۱۔ عقد ثریا : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۱ ، المبین ترقی اردو اورنگ آباد
۱۹۲۳ ع ۔
- ۶۲۔ تذکرۂ مسرت افزا : مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۲۹ ، مطبوعہ ”المعاصر“
۱۹۵۶ ع ۔
- ۶۳۔ طبقات الشعراء : قدوس اللہ شوق ، ص ۷۱ ، مجلس ترقی ادب لاہور
۱۹۶۸ ع ۔
- ۶۴۔ طبقات الشعراء : ص ۷۰ ۔
- ۶۵۔ مفتاح التواريخ : طامس ولیم بیل ، ص ۳۲۴ ، مطبع لونکشور کانپور
۱۸۶۷ ع ۔
- ۶۶۔ انجم : کتب علی خان فانی ، ص ۵ و ۶ ، اورینٹل کالج میگزین لاہور ،
جلد ۳ ، عدد ۱ ، نومبر ۱۹۶۰ ع ۔
- ۶۷۔ گل رعنا : لچھی لوائن شفیق ، ورق ۳۳ ب ، خطوط پنجاب یونیورسٹی
لائبریری لاہور ۔
- ۶۸۔ ”بیک ہزار و یک صد و پنجاہ و دو بہ صوبیداری الہ آباد مقرر کردہ سرخس
مکود“ تذکرۃ بے جگر (کلمی) انڈیا آفس ، عکس ملوکہ ڈاکٹر وحید قریشی
لاہور ۔
- ۶۹۔ مفتاح التواريخ : ص ۲۲۵ ۔
- ۷۰۔ دیوان قدیم شاہ حاتم : خطوط المبین ترقی اردو پاکستان کراچی ۔
- ۷۱۔ گلشن ہند : مرزا علی لطف ، ص ۱۴ ۔
- ۷۲۔ شعر ۲ ، ۱ گلشن سخن (سردان علی خان بیتلا ، مرتبہ مید سمود حسن
رضوی ادیب ، ص ۱۵۱ ، المبین ترقی اردو ہند علی گڑھ ۱۹۶۵ ع) میں ،
شعر ۴ مسرت افزا (ابوالحسن امیر الدین احمد عرف اسراف الہ آبادی ، ترجمہ
ڈاکٹر مجیب قریشی ، ص ۳۱ ، عام مجلس کتب خانہ دہلی ۱۹۶۸ ع)
میں اور شعر ۳ ، ۵ ، ۶ طبقات الشعراء (قدوس اللہ شوق ، ص ۶۹ ، مجلس
ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ ع) میں درج ہیں ۔
- ۷۳۔ طبقات الشعراء : قدوس اللہ شوق ، ص ۶۸ ، ۶۹ ، مجلس ترقی ادب لاہور
۱۹۶۸ ع ۔

اصل اقتباسات (فارسی)

- ۱۲۱ من "و نیز بدان که نظر این مایرا احوال شعرای رسته پند است و آن شعرے است به زبان پندی اهل اردوئے پند غالباً بطریق شعر فارسی و آن الحال بسیار رائج هندوستان است و ساقی در دکن رواج داشت به زبان های ملک -"
- ۱۲۶ من "اکثر استادان آن وقت از راه پوش شعر رسته سوزون می نمود - چنانچه قدوة السالکین ، زبدة الواصلین میرزا عبدالقادر بیدل رحمة الله علیه نیز درین زبان غزلے گفته که مطلع و مقطع اش این است -"
- ۱۲۸ من "این همه مضامین فارسی که بیکر اقتاده الله در رسته خود بکار بر ، از تو که محاسبه خواهد گرفت -"
- ۱۲۹ من "طبعی درست دارد -"
- ۱۳۰ من "جوانے آزادانه طبع و صاحب فکر است ، هفت پشت سال پھر فقیر مشق کرد -"
- ۱۳۰ من "اکثر به ویرانه ام قدم رنج می فرسود و فرمائش الطعمه پندوانه می نمود - فقیر زیاده از دو هزار بار کلهائے فیض از صحبت آن گلشن فیضی چیده -"
- ۱۳۰ من (الحال در گجرات پسر می برد) -"
- ۱۳۱ من "ظاهراً دیوان رسته مراتب هم ساخته ، دیوانش بهم لرسیده -"
- ۱۳۱ من "صاحب دیوان رسته نیز -"
- ۱۳۱ من "رسته نیز به طور ایهام که رائج آن وقت بود می گفت -"
- ۱۳۴ من "خوش باشد که من درین ایام دو شعر رسته سوزون کرده ام -"
- ۱۳۴ من "بوسعت مشرب مجرذانه و بے قیدانه زندگی می گردد -"
- ۱۳۴ من "به لالوئے سرود می خواند که مطربان کسی باسام نوائے آن [در مقام حیرت می آمدند ، در کلیه اش جمع خوبان می شد - بدین تمناشے رقص شوق مغرط داشت -"
- ۱۳۵ من "با آنکه ولایت زا بود اما از عقل رسا مضامین کبیت و دوبره می فہمید -"

- ص ۱۳۵ "قریب چهل سال که درین ملک است زبانش پلهجه' هندی خوب نمی گیرد و لیکن زبان این ملک را خوب می فهمد."
- ص ۱۳۶ "نواب صاحب! امروز چه از او کالر پوشیده اند."
- ص ۱۳۸ "اگر عمده الملک در حضور می باشد بودند ما نمی شود."
- ص ۱۴۰ "مقابل رفته که لفظی است مذکر و مثنی تصنیف نموده."



فارسی کے ریختہ گو : آرزو ، مخلص وغیرہ

سراج الدین علی خاں آرزو (۱۵۱۰۹۹ - ۱۱۶۹ھ/۱۶۸۷-۱۷۵۶ء) جن کا پورا نام شیخ سراج الدین علی ، خطاب استعداد خاں اور مخلص آرزو تھا ، بنیادی طور پر فارسی کے شاعر اور عالم تھے ۔ آردو میں انہوں نے تقریباً ۲۷ شعر کہے ہیں ۔ اشعار کی یہ تعداد ہرگز ایسی نہیں ہے کہ ان کے حوالے سے آرزو کو تاریخ ادب میں کوئی جگہ دی جائے لیکن اس دور کی ایک پر اثر علمی و ادبی شخصیت کی حیثیت سے انہوں نے اپنے گہرے اثرات چھوڑے کہ ریختہ نے فارسی کی جگہ لے لی ۔ انہوں نے اس دور کے نوجوان شعرا کو ریختہ کی طرف متوجہ کیا ، ان کی تربیت کی ، انہیں راستہ دکھایا اور بقول میر ”اس فن پر اعتبار کو ، جسے ہم نے اختیار کر لیا ہے (آرزو نے) معتبر بنایا ۔“^۱ میر نے یہ اپنی لکھا ہے کہ ”تمام ثقہ استادانِ فن ریختہ بھی انہی بزرگوں کے شاگرد ہیں ۔“^۲ میر نے آرزو کو ”اوشاد و پیر و مرشدِ بندہ“^۳ کہا ہے ۔ سودا ، میر اور درد نے ان سے فیض تربیت پایا ہے ۔ ۵۔ شاہ مبارک آبرو کو خود آرزو نے اپنا شاگرد بتایا ہے ۔^۴ مضمون ۷ ، یک رنگ ، اند رام مخلص اور ایک چند چار بھی ان کے شاگرد ہیں ۔ ۸۔ اگر اس دور پر نظر ڈالی جائے تو آرزو اس پر چھائے ہوئے ہیں ۔ انہوں نے نئی نسل کے شعرا کو نہ صرف ریختہ گوئی کی طرف مائل کیا بلکہ انہیں اصولِ فن بھی سیکھائے اور ایک ایسا اعتماد پیدا کیا کہ وہ ریختہ گوئی پر نظر کرنے لگے ۔ ریختہ کی ترویج و اشاعت کے لیے اچھے مکان پر ہر مہینے کی پندرہ تاریخ کو مشاعرے کے مقابلے میں ”مراختے“ کی محفلیں منعقد کیں ۔ میر درد سے حاکم لاہوری کی دو بار ملاقاتیں ہوئی تھیں ۔^۵ شہال میں آردو شاعری کا آغاز ابھام گوئی سے ہوا اور برسوں اس کا ایسا زور شور رہا کہ دوسرے رنگِ سخن اس کے آگے مائل ہڑ گئے ۔ آرزو نے خود بھی اسی رنگ میں شعر کہے لیکن اس دور میں ان کا ایک کارنامہ یہ بھی ہے

کہ ”فارسی شاعری کا رخ بمثل گوئی سے موڑ کر تازہ گوئی کی طرف کر دیا۔“ ۱۰ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ جب ایام گوئی کا زور ٹوٹا اور اردو شاعری کا رخ ، جس کے سرخیل مرزا مظہر جان جاناں تھے ، تازہ گوئی کی طرف ہو گیا تو پھر میں روایت اردو غزل کی بنیادی روایت بن گئی۔ اس اعتبار سے آرزو نے دہریا کلام ایام دیا اور ایک رنگِ سخن کے خاتمے پر جب مرزا مظہر کے زیر اثر دوسرا رنگِ سخن واقع ہوا تو اس کی بنیاد میں بھی آرزو کا اثر موجود تھا۔ پہلے رنگِ سخن کے ”استاد بے مثل“ آبرو ہیں ، جو آرزو کے شاگرد ہیں اور دوسرے رنگِ سخن کے قاسم شعرا میر ، سونا اور درد ہیں جو کہ آرزو ہی کے شاگرد و تربیت یافتہ ہیں۔

خان آرزو نے جس دور میں شعور کی آنکھ کھولی وہ ’برآقشوب دور‘ تھا۔ مغلیہ سلطنت کا سورج غروب ہو رہا تھا۔ سریشوں کا عروج و زوال ، صوبے داروں کی خود مختاری ، جالوں اور سکھوں کی شورشیں ، نادر شاہ کا حملہ اور قتل عام ، احمد شاہ ابدالی کے بے در پے حملے سب ان کی آنکھوں کے سامنے ہوئے لیکن آرزو ، جو چھ شاہ کی تخت نشینی کے فوراً بعد ۱۱۳۱ھ/۱۷۱۹ء میں دہلی آئے ، تقریباً ۴۷ سال تک (سوائے ۱۱۳۷ھ/۱۷۲۴ء میں نواب موہن الدولہ اسحق خان شوشتری کے ساتھ دکن جانے کے) یہیں تصنیف و تالیف میں مصروف رہے۔ اس زمانے میں ان کی شہرت ’داوے برعظیم‘ میں پھیل چکی تھی۔ جب حالات بگڑے اور نواب سالار جنگ کو ، جن کے والد موہن الدولہ اسحق خان شوشتری سے وہ یس سال وابستہ رہے ، دہلی چھوڑ کر لکھنؤ جانا پڑا تو وہ خان آرزو کو بھی اپنے ہمراہ لے گئے۔ یہ قافلہ ۱۱۶۷ھ/۱۷۵۴ء کے بالکل آخر میں لکھنؤ پہنچا۔ ۱۱ آرزو جانے کو تو چلے گئے اور میر نے ان پر ”طبع“ ۱۲ کا الزام بھی لگایا لیکن سولہ مہینے بعد ربیع الثانی ۱۱۶۹ھ/۲۷ جنوری ۱۷۵۶ء کو وہیں وفات پا گئے اور وصیت کے مطابق ان کی میت تدفین کے لیے دہلی لائی گئی اور یہیں اپنے مکان میں ، جو بیرون وکیل پورہ ۱۳ اتھ رام غلصے کے مکان کے قریب بنوایا تھا ، دفن کر دیے گئے۔ اکبر آباد ان کی جائے پیدائش تھی۔ گوالیار میں ان کی شہال تھی۔ باب کی طرف سے حضرت نصیر الدین چراغ دہلی کے بہانجبے شیخ کمال الدین سے اور ماں کی طرف سے حضرت غوث گوالہاری شطاری سے ان کا سلسلہ نسب ملتا ہے۔ ۱۴ ان کے والد شیخ حسام الدین بھی شاعر تھے اور حسامی غلصے کرتے تھے جنہوں نے ایک متون ”حسن و عشق“ کے نام سے لکھی تھی۔ خود آرزو نے اپنے تذکرے میں ۱۵

اپنے والد کا ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ انہوں نے "قصہ کاسروپ و کام لٹا" کو متین و ہرزور انداز میں موزوں کیا تھا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ مثنوی، جو آرزو کی پیدائش سے ۲۸ سال پہلے ۱۰۷۱ھ/۱۶۶۰ء میں لکھی گئی تھی، ان کی نظر سے نہیں گزری یا پھر اپنے والد کے احوال لکھنے وقت ان کے سامنے نہیں تھی۔ اس میں کاسروپ و کام لٹا کی داستانِ عشق کو نہیں بلکہ "منوہر و مہمالتی" کے قصے کو مثنوی کا موضوع بنایا ہے۔ میں غلطی غلام علی آزاد بلگرامی نے سرو آزاد میں اور شلیق نے "پنجستان شعرا" میں کی ہے۔ یہ وہی قصہ ہے جسے خواصی نے اپنی مثنوی "گیشہ عشق" میں بھی بیان کیا ہے۔

ن۔ اس مثنوی کا نام "حسن و عشق" ہے جیسا کہ اس شعر سے واضح ہے :

سخن کز حرف حسن و عشق خواندم

ہم اور ا نام۔ "حسن و عشق" مانندم (ورق ۱۰۶ ب)

یہ مثنوی ۱۰۷۱ھ/۱۶۶۰ء میں تصنیف ہوئی :

و سارخِ عرب کسرم شاربے

بہ ہفتاد و یک الزودم ہزارے (۱۰۷۱ھ)

(ورق ۱۰۸ الف)

اس مثنوی میں "کاسروپ و کام لٹا" کی نہیں بلکہ منوہر و مہمالتی کی داستانِ نظم کی گئی ہے جیسا کہ ان اشعار سے واضح ہے :

ز لیکونی منوہر کرد نامش

بلست تربیت داد انتظامش (ورق ۱۰۹ ب)

سخن دانے کہ تاریخ جہاں خواند

سخن از حال مہمالت چہیں والد (ورق ۲۰ الف)

مثنوی میں حسامی اور حسام الدین دونوں بطور تخلص آئے ہیں :

حسام الدین چہ داری استطاعت

کہ گوئی نصرت او، اے مے بضاعت (ورق ۱)

حسامی ہاں بطلب زود باشی

زبان را کند گن در خود تراشی (ورق ۲۳ ب)

اس میں مدح بادشاہ کے تحت اورنگ زیب عالمگیر کے دکن سے آکر آئے کا بھی ذکر ملتا ہے۔ اس مثنوی کے اختتامہ اشعار سے یہ بات بھی سامنے

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحہ پر)

خان آرزو شاعر بھی تھے اور عالم ، نقاد ، ماہر اسانیاں ، محقق اور لغت نویس بھی ۔ وہ فارسی ، اردو اور سنسکرت کے علاوہ کئی علاقائی زبانوں مثلاً پنجابی ، برج بھاشا ، ہریانوی اور اودھی وغیرہ سے بھی واقف تھے ۔ موسیقی ، نثر ، تاریخ گوئی اور علم عروض میں بھی استادی کا درجہ رکھتے تھے ۔ ان کی تصانیف میں حد درجہ تنوع ہے ۔ فارسی میں لکھے جانے کے باوجود ان تصانیف کا اردو زبان و ادب پر گہرا اثر پڑا ہے ۔ اس اثر کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ اس دور میں تعلیم یافتہ لوگ فارسی زبان سے اس طرح واقف تھے جس طرح آج کے تعلیم یافتہ انگریزی زبان سے واقف ہیں ۔ خان آرزو کی شخصیت و اثرات کے مطالعے کے لیے ضروری ہے کہ ان کی تصانیف^{۱۶} کے تنوع کو بھی ایک نظر دیکھ لیا جائے :

دواوقین : دیوان آرزو ، جس میں غزلیات ، قصائد اور مختصر مثنویاں شامل ہیں ۔

دیوان آرزو ، شہنائی شیرازی کے دیوان کے جواب میں ۔

دیوان آرزو ، دیوان سلیم کے جواب میں ۔

دیوان آرزو ، دیوان قناتی کے جواب میں ۔

دیوان آرزو ، آخری عمر کا کلام ۔

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

آئی ہے کہ حسام الدین حسامی اکبر آباد کے رہنے والے نہیں تھے بلکہ ان کا تعلق حصار سے تھا :

چو در خاک حصار این لاله ہشگفت

حصار سبز گلشن آفرین گفت

حصار دلکش شہر دل افروز

کہ بادہ ہچو لام خویش فیروز

وطن کہ من و نریت کہ دہر

زمین فیض بخش و عنبریں بصر

یہ نسخہ ، جیسا کہ اس کے ترقیے سے ظاہر ہوتا ہے ، ”فتح اللہ العسفی

الجائسی نے روز دو شنبہ نہم شہر ریح الاول سنہ ہزار و نود ہجری در بلدہ

غیرہ بندہ سورت“ میں لکھا ۔ یہ خطوطہ (الف ۳۳۹) البین ترقی اردو کراچی

کے ذخیرے میں موجود ہے ۔ (ج - ج)

دیوانِ آرزو ، دیوانِ کمالِ خجندی کے جواب میں ۔ یہ صرف ردیف دال تک ہے ۔

مثنویات : مثنوی ”شورِ عشق“ ، معروف بہ ”سوز و ساز“ ۔ زلالی کی

مثنوی ”موسد و اباز“ کے جواب میں ۔

مثنوی ”جوش و خروش“ ، نومی کی مثنوی ”سوز و گداز“ کے جواب میں ۔

مثنوی ”سہر و ماد“ شاعر سلیم کی مثنوی ”قضا و قدر“ کے جواب میں ۔

مثنوی ”عالمِ آب“ ، صافی نامہ ظہوری کے جواب میں ۔

لغات : راج اللغات — قدیم فارسی الفاظ کے بیان میں ۔ اس میں تقریباً چالیس ہزار الفاظ شامل ہیں ۔

جراخ ہدایت — شعرائے متاخرین کے وہ الفاظ و اصطلاحات ، جو قدیم کتابوں میں نہیں ملتے ۔ تقریباً پانچ ہزار الفاظ ۔ آرزو نے مقدمے میں لکھا ہے کہ ”اس کتاب میں درج ہونے والے لغات دو قسم کے ہیں ۔ پہلی قسم ان الفاظ کی ہے جن کے معنی مشکل ہیں اور اکثر اہل ہند ان سے واقف نہیں ہیں ۔ دوسری قسم ان لغات کی ہے جن کے معنی تو معلوم ہیں لیکن ان کی صحت کے بارے میں بعض حضرات کو ، قصائے اہل زبان کی بول چال کے مطابق ماننے میں ، تردد پیدا ہو گیا ہے ۔۔۔ اس لیے زبانِ دالانِ اہران و توران کے لیے نہیں بلکہ فارسی گویانِ ہند کے لیے یہ نسخہ مفید ہے ۔“ ۱۷۱

”نوادرات الفاظ“ میں آرزو نے عبدالواسع ہانسوی کی تالیف ”مراۃ اللغات“ کی تصحیح و ترمیم کی ہے ۔ اس میں آرزو کے تقریباً پانچ ہزار الفاظ کی فارسی زبان میں تشریح کی گئی ہے ۔ ۱۵۶/۵۱۷۳۳ع میں یہ زیر تالیف تھی ۔ ۱۸

علم لغت : شعر — یہ کتاب جلال الدین سیوطی کی تصنیف ”المزہر“ کے

طرز پر لکھی گئی ہے لیکن اس کا دائرہ زیادہ وسیع ہے ۔ یہ ۱۳۱ اصولوں پر مشتمل ہے جن میں فصیح و ردی ، مفرد و شاذ ، آشنا و غریب ابدال ، اسامہ ، توائف الفاظ ، تعریف الفاظ فارسیہ ،

مشترک و مترادف اور توابع کے اصولوں پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ ۱۹۔

عظیم کبریٰ — علم بیان میں ۔

موجہ عظمیٰ — علم معانی میں ۔

خیابان — شرح کستان سعدی ، شکوہ زار — شرح سکندر نامہ ، شرح قصائد عربی ۔

لن بلاغت :

شرح :

سراج و ہاج — حافظ کے ایک شعر کی تشریح میں ۔ شرح گل کشنی اور شرح مختصر المعانی کا ذکر بھی آیا ہے لیکن کوئی نسخہ معلوم نہیں ہے ۔ ۲۰۔

تنبیہ الغافلین — حزیں کے اشعار پر تنقید ۔ ”مجمع النفائس“

میں آرزو نے اپنی تصانیف کی جو فہرست دی ہے اس میں ”تنبیہ الغافلین“ لکھا ہے ۔ ۲۱۔ ممکن ہے یہ کتابت کی غلطی ہو ۔

سراج منیر — ابوالبرکات منیر لاہوری نے عربی ، طالب ، زلالی اور ظہوری کے کلام پر جو اعتراضات کیے ہیں آرزو نے ان کا رد لکھا ہے ۔

لفظ و نظر :

داو سخن — ”ملا“ شیدا نے قدسی کے کلام پر منظوم تنقید لکھی ۔ منیر لاہوری نے اس کا حاکمہ کیا ۔ آرزو نے منیر کے اس منظوم حاکمے پر تنقید لکھی اور ابتدا میں تین مقدمے اور آخر میں خاتمہ لکھا ۔

مجمع النفائس — اس میں ۱۷۳۵ فارسی شعرا کے حالات اور ان کے کلام کا انتخاب درج ہے ۔ یہ ۵۱/۵۱۱۶۳ - ۱۷۵۰ء ع میں مکمل ہوا ۔ آرزو کے ایک شاگرد ستانہ سنگھ بیدلو نے قطعہ تاریخ تکمیل لکھا جس کے آخری مصرع ”گلزار خیال اہل معنی جہاں“ سے ۵۱۱۶۳ء برآمد ہوتے ہیں ۔

لذکرہ :

پیام شوق — خطوط کا مجموعہ ۔

گلزار خیال — موسم چار اور ہولی ۔

آبروئے سخن — در صفت حوض و نوارہ و تاک ۔

منظومات :

آرزو شاعروں کے شاعر اور ناقدوں کے ناقد تھے ۔ انہوں نے لسانی ، علمی اور ادبی و شعری مسائل پر ناقدانہ انداز سے اس طور پر رجحانات و خیالات کا

احاطہ کیا ہے کہ اس دور کے شعرا اور اہل علم و ادب نے ان سے روشنی حاصل کی۔ اردو کے تعلق سے ان کی اولیات یہ ہیں :

(۱) آرزو نے اردو زبان کی لسانی تحقیق کی بنیاد رکھی اور فارسی سے اردو الفاظ کا مقابلہ کر کے تقابلی مطالعے کی بنیاد ڈالی۔ انہوں نے نہ صرف اردو و فارسی کے توافقی کا مطالعہ کیا بلکہ سنسکرت و فارسی کا بھی مطالعہ کیا۔ ”شعر“ میں خود اس بات کا اظہار کیا ہے۔

(۲) ”اردو“ کا لفظ زبان اردو کے معنی میں سب سے پہلے آرزو نے نوادر الالفاظ میں کئی جگہ استعمال کیا ہے، مثلاً :

(الف) ”و در اردوئے معلیٰ می باشم شنیدہ ایم۔“

(ب) ”لیکن لفظ مذکور و متعارف اردوئے بادشاہی و زبان اکبر آباد و شاہ چہاں آباد نیست۔“

(ج) ”لیکن لکھنؤ در عرف اردو و غیرہ بہ معنی حرف ناز و غرور است۔“

(د) ”لیکن پڑھنا زبان اردو و اہل شہر ہائست۔“

(۳) آرزو نے اردو شعرا میں اعتاد پیدا کر کے انہیں رشتہ میں بطرز فارسی شعر کہنے پر مائل کیا۔

(۴) آرزو نے سبکدہندی کو سبکدہ ایرانی کے مقابلے میں گھڑا کر کے، برعظیم کے مخصوص تہذیبی، معاشرتی و لسانی اثرات کے پیش نظر، وہ اہمیت دی جس سے ایرانی اسے اب تک محروم کیے ہوئے تھے۔ اسی بحث کے ذیل میں اردو زبان کے قواعد، اس کے صرف و نحو اور لغات کے بارے میں بھی جائزہ لگاتے گئے۔ اردو اسلا کے اصول بھی ساتھ ساتھ مقرر کیے۔

(۵) آرزو نے لغت نویسی میں بھی الفاظ کے معنی، نہایت اختصار لیکن صفائی کے ساتھ بیان کرنے کی طرح ڈالی۔

ان خدمات اور ان اثرات کے علاوہ، جن کا ذکر اوپر آ چکا ہے، اردو لغت نویسی اور اردو شاعری کے ذیل میں آرزو کی خدمات کا مطالعہ بھی ضروری ہے۔

میر عبدالواحد السوی نے عہد اولنگ زیب میں ”مراثیہ اہلانات“ کے نام

ہے طلبہ کے فائدے کے لیے ایک لغت لکھی جس میں مخصوص اردو الفاظ کے معنی فارسی زبان میں اور ہم معنی فارسی الفاظ کے حوالے سے درج کیے۔ عبدالواسع ہانسوی کا مقصد یہ تھا کہ ”غیر معروف نام“ بہت سی اشیا اور نامافوس الفاظ کے معنی عام لوگوں کے لیے صاف عبارت اور واضح اشارات میں بیان کرے تاکہ اس سے ہورا فائدہ اور عام فہم حاصل ہو۔^{۲۳} خان آرزو کی نظر سے ”غرائب اللغات“ گزری تو انہیں محسوس ہوا کہ اس میں نہ صرف لفظوں کی تشریح جامع نہیں ہے بلکہ بعض الفاظ کے معنی بھی صحیح بیان نہیں کیے گئے ہیں۔ آرزو نے اس لغت میں بہت سے ایسے الفاظ شامل کیے جو سنسکرت، فارسی اور ترکی کے الفاظ ہونے ہوئے بھی اردو زبان کا حصہ بن چکے تھے۔ اور از سر نو ”غرائب اللغات“ کے معنی کی تشریح کی اور اس کا نام ”نوادیر الالفاظ“ رکھا۔ اس لغت کا مقصد بیان کرنے ہوئے آرزو نے لکھا ”ہندوستان جنت نشان کے ایک فاضل کلنگار اور عالم نامدار نے نور لغت میں ایک کتاب تالیف کی ہے جس کا نام ”غرائب اللغات“ ہے اور ہندی کے ایسے الفاظ گو، جن کے فارسی عربی یا ترکی متبادل الفاظ یہاں کے لوگوں میں زیادہ مستعمل نہیں، ان کے معنی کے ساتھ درج کیا ہے۔ ان معانی کے بیان کرنے میں کبھی کبھی غلطی اور تساہل نظر آیا اس لیے اس باب میں ایک لفظ ترتیب دیا۔ جس چمکہ کوئی غلطی معلوم ہوتی اس کی طرف اشارہ کر دیا اور اپنی ناقص رائے کے مطابق اس پر اضافہ بھی کیا ہے۔“^{۲۴} :

آرزو کا دائرۃ کار عبدالواسع ہانسوی سے زیادہ وسیع تھا۔ ”غرائب اللغات“ ”نوادیر الالفاظ“ کی بنیاد ضرور ہے اور اس کے کم و بیش سارے الفاظ اس میں شامل ہیں لیکن معانی کی نئی تشریح، الفاظ کے اضافے، لسانی مباحث، تلفظ و اسلا کے نکات کی وجہ سے یہ ایک نئی تالیف بن گئی ہے۔ عبدالواسع ہانسوی نے اردو کے مروجہ الفاظ کو اسی لہجے اور تلفظ کے ساتھ غرائب میں لکھا تھا جس طرح وہ عوام میں بولے جاتے تھے، مثلاً جچہ (زچہ)، رچل (رحل)، آتاوا (آتابہ)، پچاوا (پزاوا)، چرکھی (چرخہ) وغیرہ۔ یہ الفاظ آج بھی عوام اسی طرح بولتے ہیں۔ اسی طرح ”غرائب“ میں عبدالواسع ہانسوی نے ”چھرا“ کے معنی ”آسترا“ دیے ہیں۔ آج یہ لفظ ان معنی میں استعمال نہیں ہوتا۔ آسترا نائی کے پاس ہوتا ہے اور چھرا نعبائی یا ڈاکو کے پاس۔ لیکن امیر خسرو کے زمانے سے لے کر اٹھارویں صدی تک چھرا آسترا کے معنی ہی میں استعمال ہوتا تھا۔ نظامی نے پندرہویں صدی کے اوائل میں اپنی مثنوی ”اکدم راؤ پدم راؤ“^{۲۵}

میں اسے الہی معنی میں استعمال کیا ہے :

مرو وہ دولتی جو ہو دھر سیتی شکر در دہان استرہ استی
خود آرزو نے بھی لکھا ہے کہ ”امیر خسرو کے منظومہ رسالے میں چہرے کے
معنی استرے کے ہیں اور ہندوستان کے قصبات میں اس طرح بولا جاتا ہے۔“
بالسوی نے اپنی لغت میں الفاظ کا عام و مروج تلفظ و املا استعمال کیا تھا
جب کہ آرزو نے فصحا کا معیار پیش نظر رکھا تھا۔ اسی لیے ”نوادر“، غرائب پر
ایک مفید اضافہ اور ایک الگ تالیف کی حیثیت رکھتی ہے۔ ”نوادر“ میں آرزو
نے مندرجہ ذیل امور کا بھی اضافہ کیا۔

(۱) آرزو نے تشریح الفاظ کے دوران فارسی و اردو الفاظ کے مخارج پر بحث
کرنے کے کتابی لسانی مطالبے کی بنیاد رکھی جسے وہ ”توافق لسانی“ کا نام دیتے
ہیں۔ جس لفظ کے تحت یہ بحث آتی ہے آرزو یہ بھی بتاتے ہیں کہ یہ لفظ ترکی
ہے، عربی یا فارسی ہے یا ہندی کندی (سنسکرت) ہے۔ لفظ ”ہری“ کے تحت
بتایا ہے کہ ترکی میں اسے ”ساجی“ کہتے ہیں۔ چکو، ترکی لفظ ”چلو“ کا
اردو روپ ہے۔ ”چلون“ کے ذیل میں بتایا ہے کہ اس کا فارسی مترادف
”چل“ ہے جو ترکی لفظ ”چغ“ کی فارسی شکل ہے۔ لفظ ”چرا“ کے بارے
میں لکھا ہے کہ یہ اردو لفظ ہے جو ”بسبب علمت“ فارسی میں مستعمل ہو گیا
ہے۔ ”دلال“ کی تشریح کرتے ہوئے لکھا ہے کہ یہ لفظ عربی ہے۔ ”غول“
ترکی لفظ ہے۔ گجواوا، جس کے معنی ”عمل شتر“ ہیں، فارسی لفظ ہے۔ اسی
طرح معنی کی تشریح کرتے ہوئے یہ بھی واضح کرتے جاتے ہیں کہ فارسی
روزمرہ کے لیے اردو میں کیا روزمرہ ہے، مثلاً ”اگر شود“ کے ذیل میں لکھا
ہے کہ اس کا اردو مترادف ”بادل اٹھے“ ہے۔ ”جیت“ کے ذیل میں لکھا
ہے کہ جیت پنجابی کا لفظ ہے اور اس کے لیے ہندوستان میں ”یرات“ کا لفظ
مستعمل ہے۔ جہاں کہیں کوئی لفظ ”غلط عوام“ ہوتا ہے آرزو اس کی بھی
لشاندہی کرتے جاتے ہیں مثلاً ”روش“ عوام میں ”روس“ ہو گیا ہے۔ کنگرہ،
عوام میں گنگرہ ہو گیا ہے۔ اسی طرح وہ ہندی کتابی (سنسکرت)، گویاری،
جیسے وہ اصح زبان باندھ گھنٹے ہیں، راجستھانی، کشمیری، پنجابی، زبان
اکبر آباد، زبان شاہ جہاں آباد کا بھی جائزہ حوالہ دیتے جاتے ہیں۔

”توافق لسانی پر آرزو نے بہت زور دیا ہے اور اسے اپنی اولیت قرار
کیا ہے۔ ”شعر“ میں لکھا ہے کہ ”فارسی و ہندی کے کثیر التعداد اہل لغت
اور اس فن کے دوسرے محققوں کے باوجود ہندی و فارسی زبان کے توافق کو

دریافت کرنے میں آج تک سوائے فقیر آرزو کے کسی نے کوئی کام نہیں کیا ہے۔ ۲۷۱ توالفر لسانی کے تعلق سے ”لواندر“ میں جایا لٹارے کہتے ہیں جو ہمیں ابھر ، آپ ، اجوائن ، آچار ، اڈا ، است ، آگست ، الچی ، انگشت ، اوروپ ، بڑ ، ہسورنا ، ہو ، ناو ، ہرمیو ، ہولنگ ، یلو ، ٹالا ، ترونا ، ترمی ، تھل ، تھوک ، توڈا ، ٹوپ ، جوا ، چھاج ، چاکو ، چار ، چھوکر ، چوہرا ، چوچی ، داد ، داگو ، دھائے ، رندک ، ریشا ، سن ، گھڑی ، کچھوا ، کف ، کلال ، کہس ، کاجر ، گردن ، گوہ ، لٹرا ، لٹو ، لٹکر ، لنگوٹا ، ماپ ، مگرچہ ، مہانی ، ناغدا ، لری ، پچی وغیرہ کے تحت خاص طور پر ملتے ہیں۔ اس اعتبار سے لواندر الالفاظ صرف لغت ہی نہیں بلکہ اردو علم انسان کی پہلی کتاب ہے۔

(۲) معانی کی تشریح کرتے ہوئے آرزو دلچسپ معلومات بھی فراہم کرتے جاتے ہیں ، مثلاً آڑو کے ذیل میں یہ بھی بتاتے ہیں کہ یہ بھل چلے ہندوستان میں نہیں ہوتا تھا لیکن اب شاہ جہان آباد کے باغات میں ہوتا ہے۔ چان کا آڑو توش ہوتا ہے جب کہ کابل ، کشمیر اور ولایت کا شیریں ، رس دار اور ملائم ہوتا ہے۔ ارنہی بمعنی جنازہ مرنے لکھ کر یہ بھی وضاحت کرتے ہیں کہ مسلمانوں کے جنازے پر اس کا اطلاق نہیں ہوتا۔ تبا کو کے ذیل میں لکھتے ہیں کہ اکبر بادشاہ کے عہد میں اس کا رواج ہوا۔ چلے یہ ملک فرنگ سے دکن آیا اور اس کے بعد ہندوستان میں مروج ہوا۔ جیفر کے سلسلے میں جہاں یہ بتاتے ہیں کہ یہ ایک زبور ہے جسے ہندو اور دھاتی عورتیں پر میں چنتی ہیں وہاں یہ بھی بتاتے ہیں کہ ”گوچری“ بھی اسی طرح کا زبور ہے اور ”ہاو راجن“ بھی اسی مہل کا زبور ہے جس کا گجرات و راجپوتانہ میں رواج ہے۔ ”ڈلی“ کی تشریح کرتے ہوئے یہ بھی بتاتے ہیں کہ ”ڈلی“ دراصل شاہ جہان آباد کا قدیم نام تھا اور دال مہلہ سے بدل کر دلی ہو گیا اور دہلی اسی لفظ کا معرب ہے۔ کھاٹ کے سلسلے میں لکھتے ہیں کہ یہ فارسی لفظ کت کی شکل ہے جس کے معنی لغت میں تخت و سریر کے ہیں۔ قاریج کی کتابوں میں آیا ہے کہ جب شاہ رخ مرزا کے اہلچل اور دوسرے بادشاہ زادے ملک خطا و ختن پہنچے تو شاہی ملازمین نے شاہی حکم کے مطابق ہر ایک کے لیے ”کت“ مہیا کیے لاکھ وہ رات کو ان پر سو سکیں۔ اس سے معلوم ہوا کہ ہندوستان کے علاوہ بھی کھاٹ کا رواج تھا۔ تشریح کے دوران کہیں کہیں کوئی واقعہ یا لطیفہ بھی لکھ دیتے ہیں ، مثلاً لفظ ”بگھار“ کے ذیل میں لکھتے ہیں کہ لوہا مغفور و مجرور موکن القوالہ مرحوم نے بتایا کہ ایک روز ایک مغل سے لفظ بگھار کے بارے میں پوچھا کہ

اسے فارسی میں کیا کہتے ہیں۔ چونکہ اسے معلوم نہ تھا یا بھول گیا تھا، بہت دیر تک سوچتا رہا۔ پھر کہنے لگا کہ ”ہنگار“ تو خود فارسی کا لفظ ہے اور اہل ہند نے اسے اختیار کر لیا ہے حالانکہ یہ بات صحیح نہیں تھی۔ اسی طرح یمن کے ذہل میں لکھتے ہیں کہ ایک ظریف نے سلاطین ہند کی کسی بیگم کو لکھا کہ ”مبوسہ“ ہے من کی خواہش ہے۔ بیگم مسجد گئیں اور لکھا کہ ”مبوسہ“ ہے من پیغام سے کبھی نہیں ملتا۔ لکن یہ ہے کہ ”مبوسہ“ اگر بغیر من اور ن کے پڑھا جائے تو بوسہ وہ جاتا ہے۔ ظریف نے بوسے کی خواہش کی تھی اور بیگم نے جواب دیا تھا کہ بوسہ یہ پیغام کہاں مل سکتا ہے؟

(۷) ”نوادار“ میں آرزو اصولہ املا و اصولہ لغت کی طرف بھی اکثر اشارت کرتے ہیں، مثلاً ایک اصول وہ یہ بتاتے ہیں کہ جہلا کے لہجے اور تلفظ کو سند کا درجہ نہیں دیا جا سکتا۔ کسی لفظ کو سند کا درجہ اسی وقت دیا جا سکتا ہے جب وہ لفظ عوام و خواص، جاہل و تعلیم یافتہ میں یکساں طور پر بولا جائے لگے۔ ۲۸۔ اسی صورت میں یہ لفظ اسی تلفظ کے ساتھ داخلہ لغت ہونا چاہیے جس طرح وہ بولا جاتا ہے، مثلاً ”خط زن“ دراصل ”قط زن“ ہے اور چونکہ اہل ہند قاف، صاد، ضاد، طا، ظا، عین، غین، فا کو صحیح ادا نہیں کر سکتے اس لیے لفظوں کی ہنگڑی ہوئی شکل کو لغت میں لانا ہے جا ہے جیسے جہلا مسجد کو مسجد کہتے ہیں لیکن مسجد کو سند کا درجہ ہرگز نہیں دیا جا سکتا۔ البتہ مسجد کو اگر عوام و خواص یکساں طور پر استعمال کرتے لگیں تو اس صورت میں یہ لفظ مستند ہو جائے گا۔ ۲۹۔

(۸) آرزو یہ بھی لکھتے ہیں کہ اگر کوئی قادر سخن جیسے امیر خسرو وغیرہ کسی اردو لفظ یا روزمرہ کا فارسی میں ترجمہ کر کے استعمال کرے تو جائز ہے لیکن غیر قادر سخن کو اس کی اجازت نہیں دی جا سکتی۔ ۳۰۔ قادر سخن (۱۱۵۹/۱۷۸۶ء) کے مقدمہ دوم ۳۱ میں بھی آرزو نے اس نقطہ نظر کی وضاحت کی ہے۔

(۹) املا کے سلسلے میں آرزو بتاتے ہیں کہ وہ لفظ جو ہائے غنی پر ختم ہوتا ہے اہل ہند الف لاتے ہیں جیسے لالا (لالہ)، چلا (چشم) لیکن فارسیاں اسے ہندی لفظ گو، جو الف پر ختم ہوتا ہے، ہائے غنی سے لکھتے ہیں جیسے تنگلا گو تنگالہ، مالوا گو مالوہ، روہا گو روہہ۔ اس لیے اردو میں اس قسم کے الفاظ کو ہائے غنی سے لکھنا غلط ہے۔ ۳۲۔ چچا فارسی لفظ ہے کہ اہل ہند اسے الف سے بولتے اور لکھتے ہیں۔ ۳۳۔ اسی طرح بھندا، نقشا الف سے لکھا جاتا

۳۴ اور غلولہ ، جو فارسی لفظ ہے ، اسے بھی غلولہ ہی لکھا اور بولا جاتا ہے ۳۵ اور یہ صحیح ہے ۔ عالمگیر نے اپنے دفتار کو یہ ہدایت دی تھی کہ سارے ہندی الفاظ مثلاً پنگالہ ، مالوہ ، لسوڑا وغیرہ کو ہائے غنی کے بجائے فارسی عبارت میں الف سے لکھنا چاہیے ۔ آرزو کی رائے یہ ہے کہ ایسے الفاظ کو ہندی میں ہائے غنی سے اور فارسی میں الف سے لکھنا غلط اور تحقیق سے غفلت کا نتیجہ ہے ۔ ۳۶

(۶) نوادر کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ وہ کون سے الفاظ تھے جو دوسری زبانوں مثلاً فارسی ، ترکی و عربی سے آ کر اردو کا جزو بن گئے ، مثلاً ادا ، آن ، اسفول ، آفتاب ، اورب ، بلجا ، پتاوا ، چاتی ، چاکو ، خود ، لواڑ ، سوغات ، جلاہ ، شاء بالاء ۳ وغیرہ اس زمانے میں اردو زبان کا حصہ بن چکے تھے ۔

اس زمانے میں بہت سے الفاظ جیسے اوکسالا ، اولجھانا ، چڑاونا ، لٹونا واڑ کے ساتھ بولے اور لکھے جاتے تھے ، آج بھی الفاظ اُکسالا ، اُلجھانا ، چڑانا اور لٹانا بولے جاتے ہیں ۔ اسی طرح اس زمانے میں بڑھنا ، ہالبہنا بولے جاتے تھے ۔ آج انہیں بڑہنا ، ہالہنا بولتے ہیں ۔ ہر شائستہ زبان کی طرح اردو کا بھی یہی مزاج رہا ہے کہ وہ گزشتہ کو نرمی و ملائمت سے بدل دے ۔ یہی عمل ان الفاظ میں ، جو آج ڈے بولے جاتے ہیں اس دور میں ڈے بولے جاتے تھے ، مثلاً ہلہنا ، ہالہ ، پٹو ، چھوٹا ، ماٹو ، کڈھی ، کڈھا ، گڈھا ، ماڈھی ، سوٹھا وغیرہ ۔ یو ۔ پی کے اضلاع سہارنپور ، مظفر نگر ، میرٹھ اور نواح دہلی و انبالہ میں آج بھی یہ الفاظ ڈے کے ساتھ نصیبائیوں کے منہ سے سننے میں آتے ہیں ۔ نوادر میں ان سب الفاظ کی یہی شکل ملتی ہے ۔

(۷) نوادر الالفاظ کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس میں لفظوں کی تشریح اور معنی نویسی اس طور پر کی گئی ہے کہ فعل ، خیال یا چیز کی تصویر اور معنی کا باریک لری سامنے آ جاتا ہے ، مثلاً یہ چند الفاظ اور ان کی تشریح دیکھئے :

انگڑائی : حائے کہ یہ سبب کاپلی یا مرض دست بالا کردہ کشیدگی
دو بدن پیدا شود ۔ (ص ۴۰)

اولنگھ : مقدمہ خواب ۔ (ص ۴۴)
اولٹے پاؤں پھرنا : بر قفا برگشتن بطوریکہ ورتہ باشد ۔ (ص ۴۶)
باسی : چیزے کہ شب بر آن گزرد مثل طعام و محل ۔ (ص ۵۶)
بہاب : بخارے کہ از آب گرم از دہک طعام وغیرہ

و از زمین عفن و دہان آدمی ہنگام زمستان

برآید ۔ (ص ۶۰)

بڑاٹا : از خشم آہستہ آہستہ سخن گفتن باخود ۔ (ص ۷۲)

بسورنا : ساختن رو ہرائے گریہ چنانکہ اکثر اطفال را

باشد ۔ (ص ۷۳)

بہوبہل : خاکستر سوزاں کہ در آتش ماندہ باشد ۔ (ص ۸۷)

بولدا ہاندی : گم گم ہارائن ابر ۔ (ص ۸۹)

بڑی یا بڑا : کاعنصے کہ چیزے درآں نہادہ ہیچند مثل

قرفل و الاچی ۔ (ص ۱۱۵)

تالی : ہر دو دست ہم زدن کہ صدا برآید ۔ (ص ۱۳۱)

چٹاخ سے چرمیاں لینا : ہوسہ کرتن بالآواز ۔ (ص ۲۰۰)

دیورانی چٹھانی : دو زن کہ دو نکاح دو برادر باشند ۔ زن

برادر کلان را چٹھانی و زن برادر خورد

را دیورانی خوانند ۔ (ص ۲۳۶)

کھڑ : ہسر شوئے از زن دیگر و ہسر زن از شوئے

دیگر ۔ اگر ہسر باشد ہسندر و اگر دختر

باشد دختندر ۔ (ص ۲۸۵)

لغت نویسی میں تشریح۔ معنی سب سے اہم کام ہے ۔ حالت ، کیفیت ، اشیا

اور فعل کو کم سے کم لفظوں میں اس طرح بیان کیا جائے کہ اس کے معنی

لغت دیکھنے والے کے سامنے روشن ہو جائیں ۔ اس لحاظ سے یہی آرزو ایک اہم

لغت نگار ہیں ۔

آرزو اس دور کی ایک عظیم علمی و ادبی شخصیت تھے جس میں ان کی

”غوش طبعی ، لطیفہ گوئی ، ظرافت اور رنگین مزاجی“ ۳۸ نے چار چاند لگا دیے

تھے ۔ قدرت اللہ قاسم نے لکھا ہے کہ ”ان کا مرتبہ والا رشتہ سے بالا تو ہے

لیکن کبھی کبھی تنقید طبع کے طور پر ایک دو شعر اپنی طبع عالی سے گہمہ

لینے ہیں ۔“ ۳۹ اردو میں ان کا کوئی دیوان نہیں ہے لیکن مختلف تذکروں میں

کلام کے جو نمونے ملتے ہیں ان کے مطالعے سے ، فارسی کلام کی طرح اردو کلام

میں بھی ایک ٹھہراؤ اور منجیدگی کا احساس ہوتا ہے ۔ روزمرہ و محاورہ کے

ہرچستہ استعمال سے ان کے شعر میں حسن کا اضافہ ہو جاتا ہے ۔ ان کے مضامین اور

تراکیب و بندش پر فارسی اثرات واضح ہیں ۔ آرزو کی اردو شاعری فارسی کے

دوسرے رشتہ گویوں کے مقابلے میں زوانہ بختہ شاعری ہے ۔ یہ چند شعر دیکھئے :

جان نیہ پر کچھ اعتاد نہیں زندگانی کا کیا بھروسا ہے

اس شعر میں ”جان“ سے صفت ایہام پیدا کی گئی ہے لیکن یہاں ایہام جزو شعر بن گیا ہے ۔ ایک اور غزل کے یہ چار شعر دیکھئے :

رات پروانے کی اُلفت سنی روتے روتے
صبح نے جان دیا صبح کے ہوتے ہوتے
دامچھوٹا نہیں ، یہ کسی کا لہو ہے قائل
ہاتھ بھی دکھ گئے دامن ترا دھوئے دھوئے
کس پر پرو ہے ہوئی شب کو مری چشم دوچار
گمہ میں دیوانہ اتنا خواب سے موندے موندے
غیر سوئے ہے صدم مفت ترے خط کی بہار
ہم بونہی اشک کے دانے رہے ہوئے ہوئے

ان اشعار میں جذبات و احساسات بے شک انہار کے ساتھ مل کر آئے ہیں اور معلوم نہیں ہوتا کہ یہ اشعار شبالی ہند کے ابتدائی دور میں لکھے گئے ہیں ۔ جب آرزو کہتے ہیں :

عین دل بیکسی یہ اپنی توں پر وقت روتا ہے
نہ کو غم اے دوائے عشق میں ایسا ہی ہوتا ہے
مے خائے بیچ چا کر شیشے کھام توڑے
زائد نے آج اپنے دل کے بھولے بھولے

تو وہ اردو غزل کی ابتدائی روایت کو آگے بڑھاتے ہیں اور نئی نسل کے شعرا میں ایک اعتاد پیدا کرتے ہیں ۔ ان کی ایک غزل ہے :

آسا ہے صبح اُٹھ کر تیری برابری کسو
گیا دن لگے ہیں دیکھو خورشیدِ خاوری کو
دل مارنے کا لہجہ ، پنچا ہے عافوں تک
کیا کوئی چلا آسا ہے اس کیمیا گری کو
اس نندِ شوخ سے ملنے لگا ہے جب سے
پر کوئی مسال آسا ہے مری دلاوری کو
اپنی مسور گونج سے اب ہم تو ہوا بیٹھے
باہر جیسا یہ گھنٹا اُس دل رہا مری کو

اب خواب میں ہم اس کی صورت کو ہی فرستے
اے آرزو ہوا کہیا بختوب کی یساری کو
آرزو کی ایک اور غزل ہے :

فلک نے رخ تیرا نہ سے میرے زبں کہینچا
ہوں تک دل سے شب نالے کو میں نے نیم رس کہینچا
مرے شوخ خرابانی کی کیفیت نہ کچھ سوچو
چار حسن کو دی آپ اس نے جب چرس کہینچا
رہا جوش چار اس فعل گر یوں ہی تو بلبل نے
چمن میں دستر گلیں سے عجب رخ اس برس کہینچا
گہا یوں صاحبِ محل نے سن کر سوڑ عبتوں کا
تکلف گیا چو لالہ بے اثر مثل چرس کہینچا
نزاکت رشتہ اُلفت کی دیکھو سالس دشمن کی
خبردار آرزو شک گرم گرم لار نفس کہینچا

یہ غزلیں اس دور کے رنگِ شاعری سے مختلف ہیں۔ ان میں نہ صنعتِ ایہام ہے اور نہ وہ اہتِال جو عہدِ شاہی دور کی زوال آئندہ تہذیب کے باعث معاشرے کے رگ و پے میں سرایت کر گیا تھا۔ چنانچہ فارسی شاعری کی سنجیدگی اور تازہ گوئی کی خوشبو محسوس ہوتی ہے۔ چنانچہ ایک لہجے کا سا احساس ہوتا ہے اور زبان و بیان میں رچاوٹ سی محسوس ہوتی ہے۔ ان غزلوں میں اس مزاج کے ابتدائی نقوش ملتے ہیں جو میر، درد اور سودا کی شاعری میں نکھرتا ہے۔ لیکن آرزو اس دور کے شاعر ہیں جب ایہام نے ہر رنگِ سخن کو دبا دبا تھا۔ مراحتوں میں بھی ایہام مقبول تھا اس لیے ان کے ہاں ایسے اشعار بھی ملتے ہیں جو اس دور کی ترجمانی اور ایہام گوئیوں کی ہم نوائی کرتے ہیں :

برگز نظر نہ آہا ہم کو سجن ہمارا
گویا کہ تھا چھلاوا وہ من ہرٹ ہمارا
بیرے دہن کے آگے دم مارنا غلط ہے
غصے نے کانٹہ باندھا آخر صحن ہمارا
دوبا عرق میں ڈوبا غیہ ہم تن کے آگے
مون نے کان پکڑے بیرے سخن کے آگے
گھول کر بند قبا کو ملک دل غارت کیا
کیا حصار قلبِ دلبر نے کھلے بندوں کیا

وعدے تھے سب دروغ جو اس لب سے ہم منے
 کیا لعلِ قہنی دیکھو جھوٹھا نکل گیا
 رکھے مہاوہ دل کھول آگے عندلیوں کے
 چمن کے بیج گویا پھول ہیں تیرے - پھولوں کے

آرزو نے ایام گویوں کی بھی راہنائی کی اور اس دور کے پسندیدہ رنگ سخن میں شعر کہہ کر ان میں بھی اعتقاد پیدا کیا - آبرو ، یک رنگ ، مضمون وغیرہ ان کے شاگرد تھے - ساتھ ساتھ اس رنگ سخن میں بھی شعر کہے جسے لازہ گوئی کہا جاتا ہے اور جس سے ایام گویوں کے بعد کی نسل میں اعتقاد پیدا ہوا - سودا ، میر اور درد وغیرہ بھی ان کے قرابت یافتہ تھے - مرزا مظہر جان جاناں اسی رنگ سخن کے نقاشِ اول ہیں -

اس دور میں آرزو کی خدمت یہ ہے کہ انہوں نے شاعروں کی دو نسلوں کی آیاوی کی اور فکر و فن کی سطح پر اس طرح راہنائی کی کہ تخلیقی ذہن ان راستوں پر چل نکلا جو آرزو نے منور کئے تھے - فنِ شعر میں ان کی رائے - مارے برعظیم میں مستند مانی جاتی تھی - دہلی کے فارسی و ریختہ گو ان کی رائے کو حدیثِ قدسی کا سا درجہ دیتے تھے - شعرا اور اہلِ علم و ادب اپنا کلام اور مسودات انہیں اصلاح کے لیے بھیجتے تھے - خوشگو نے اپنا تذکرہ ”مہینہ“ خوشگو اصلاح کے لیے ان کی خدمت میں پیش کیا تھا -^{۱۱} غلص ان سے مشورہ سخن کرتے تھے -^{۱۲} حاکم لاہوری نے لکھا ہے کہ ”میں نے اپنا دیوان ان کی خدمت میں پیش کیا کہ غور و فکر کی نظر سے دیکھ کر اس کے حسن و قبح سے آگاہی بخشیں -“^{۱۳} خواجہ محمد یحییٰ خان خرد نے بھی اپنی غزل آرزو کے سامنے اصلاح کے لیے پیش کی -^{۱۴} عاتقی نے نشترِ عشق میں لکھا ہے کہ میرزا محمد رابع سودا ”موزونِ نثر طبع کی وجہ سے ابتدا میں فارسی میں شاعری کرتا تھا اور سراج الدین علی خان آرزو سے اصلاح لیا تھا -“^{۱۵} گردیزی نے لکھا ہے کہ ”میان آبرو و میان مضمون ، جنہوں نے ریختہ کی بنیاد رکھی ہے ، ان سے استفادہ سخن کیا ہے اور انہی سے زبانِ ریختہ حاصل کی ہے -“^{۱۶} ٹیک چند چار نے اپنی مشہور نعت ”بہارِ عجم“ میں ان سے استفادہ کیا ہے - اللہ رام غلص نے ”مراۃ الاصلاح“ میں بھی ان سے فیض اٹھایا ہے - ایسے راہنما ، جو اپنے دور کو اس طور پر متاثر کرتے ہیں ، کبھی کبھار پیدا ہوتے ہیں - میر قدرت اللہ قائم نے کتنا صحیح لکھا ہے کہ ”جیسے امام ابو حنیفہ علیہ السلام حق کے امام کہلائے ہیں اسی طرح شعرائے اُردو خان آرزو کے عہد کہلائے جاتے رہیں گے -“^{۱۷}

انند رام غلص اور ٹیک چند بہار بیوی رواج زمانہ اور آرزو کی تحریکِ رشتہ کے زیر اثر ہی رشتہ گوئی کی طرف مائل ہوئے۔

انند رام غلص ۱۱۱۱ھ - ۱۱۶۳ھ (۱۷۰۰ - ۱۶۹۹ - ۵۱ - ۱۷۵۰ء) بنیادی طور پر فارسی کے شاعر اور انا پر داز تھے۔ تین پشتوں سے فارسی زبان اس خاندان کی روزی کا وسیلہ اور عزت کا ذریعہ تھی۔ بدائع و فائز میں غلص نے لکھا ہے کہ اس کے دادا گجپت رائے کی بدولت امیر الاسراء صمصام الدولہ کے والد امارت کو پہنچے تھے اور ان کے والد راجہ بردے رام نے صمصام الدولہ کو پچاس ہزار روپے دربار سے دلوائے تھے اور احمد آباد کا صوبے دار مقرر کرایا تھا۔ راجہ بردے رام بد شاہ کے وزیر اعظم اعتبار الدولہ بد امین خان بہادر نصرت جنگ کے وکیل تھے۔ ۳۹ اس خاندانی ہی سنٹر میں غلص ۱۱۳۲ھ / ۲۰ - ۱۷۱۹ء میں اعتبار الدولہ کے وکیل کے عہدے پر مامور ہوئے اور ۱۱۵۳ھ / ۵۱ - ۱۷۴۰ء میں "رائے راہن" کا خطاب ملا۔ ۵۰ خاندانی عزت، شاہی ملازمت اور ذوقِ شاعری غلص نے ورے میں پائے تھے۔ کتابوں کے ایسے رسا کہ اپنے ذوق کی ہر کتاب اپنے گنپ خانے کے لیے نقل کرا لیتے۔ غلص نے خود لکھا ہے کہ "کتاب خانہ میری زندگی کا حاصل ہے۔" ۵۱ پہلے بدل سے مشق سخن کی اور پھر آرزو سے "اعشور و مربوط" ۵۲ ہے۔ آرزو نے لکھا ہے کہ "اس کے حسنِ اخلاق، انسانیت اور وفاکوشی کے بارے میں کہاں تک لکھا جائے۔ نہا جہاں آباد میں غیر آرزو کا قیام اسی کے اخلاص کے باعث ہے۔ گزشتہ ۳۳ سال سے آج تک اس نے محبت و مودت سے چلو تہی نہیں کی ہے۔ ۵۳ خوشگو نے لکھا ہے کہ پہلے طرزِ صائب میں دیوان مرتب کیا اور اس کے بعد میرزا رضی دانش کے طرز میں شاعری کی۔ فارسی دیوان تقریباً دس ہزار اشعار پر مشتمل تھا۔" اس کی طرح کا معنی تلاش اور خوش بیان شاعر موجودہ وقت میں کمیاب ہے۔ ۵۴ آرزو نے لکھا ہے کہ "غیر شعر و انشا میں اس کی بہت سی کتابیں ہیں۔ ۵۵ لیکن کتابوں کی تفصیل نہیں دی۔ لچھی نرائن شفیق نے لکھا ہے کہ "اس کی فارسی شاعری کہ بہت مٹھاس رکھتی ہے، عوام و خواص کی زبان پر جاری ہے۔" ۵۶ غلص کی شہرت کے دو اسباب تھے۔ ایک ان کی خاندانی وجاہت اور دربار سے وابستگی اور دوسرے فارسی دان، شاعری و انا پر دازی۔ ان کی تصانیف نثر سے جہاں اس دور کے حالات و واقعات پر روشنی پڑتی ہے وہاں تاریخ کے وہ گوشے بھی سامنے آتے ہیں جو عام طور پر گنپ تاریخ میں نہیں ملتے۔ غلص کی تصانیف یہ ہیں :

(۱) کارنامہ عشق ۵۷ (م ۸۱۱/۳۲ - ۱۷۴۱ع) ، اس میں شاہزادہ گوہر اور ملکہ مخلوقات کے عشق کی داستان بیان کی گئی ہے ۔

(۲) رقعات (۸۱۱/۳۷ - ۱۷۴۶ع) ۔ اس مجموعے میں ۳۵ خطوط شامل ہیں جن میں سے ۸ آرزو کے نام ، تین وزیر اعظم قمر الدین اعتقاد الدولہ کے نام ، دو شرف الدین علی پیام کے نام اور ایک ایک فقیر اللہ آفریں لاہوری ، ہدیار ، تزیلش خاں امید وغیرہ کے نام ہیں ۔

(۳) گلستہ اسرار ۵۸ ، اس میں وہ خطوط شامل ہیں جو نادر شاہ نے صوبے دار کابل کو بھیجے اور صوبے دار کابل نے تعمیل حکم کے لیے غلصہ کو بھیج دیے ۔

(۴) ہنگامہ عشق (۸۱۱/۴۰ - ۱۷۴۶ع) ، اس میں ملک ہدی جانسی کی ہمدانیت کے اس قصہ کو ، جو کنور سندر سین اور رانی چندر پربھا کی داستان عشق پر مشتمل ہے ، غلصہ نے اپنی مشنوی کا موضوع بنایا ہے ۔

(۵) مرآۃ الاصطلاح (۸۱۱/۴۵ - ۱۷۴۵ع) ، اس میں غلصہ نے ان نازہ فارسی اصطلاحات و عاوڑات کی تشریح کی ہے جو قدیم فارسی لغات میں نہیں ملتی ۔ اس میں دلچسپ واقعات اور حکایات و اقوال بھی دوران تشریح درج کر دیے گئے ہیں اور کہیں کہیں فارسی الفاظ و اصطلاحات کے اردو مترادفات بھی دیے گئے ہیں ۔ اس میں معاشرتی و تاریخی واقعات ، سوانحی اشارے ، ادبی نکتے ، رسوم و رواج اور مفید معلومات بھی جایا ملتی ہیں ۔ ”یہ کتاب نہ ہوتی تو غلصہ کے بعض معاصر شعرا کے متعلق ایک حرف بھی لکھنا دشوار تھا ۔“ ۵۹

(۶) چہستان (۸۱۱/۴۶ - ۱۷۴۶ع) ، اس میں زیادہ تر وہ حکایات و اقوال درج ہیں جو ”مرآۃ الاصطلاح“ اور ”وقائع ہدائع“ میں آچکی ہیں ۔

(۷) وقائع ہدائع ، ۶۰ اس میں ایسے اہم تاریخی و معاشرتی حالات درج ہیں جو اور کہیں نہیں ملتے ۔ اس میں جو کچھ لکھا گیا ہے ، غلصہ ان کا معنی شاہد ہے ۔ اس میں وہ حصہ خاص طور پر قابل ذکر ہے جس میں نادر شاہ کے حملے اور قیامِ ذیل کا ذکر ہے ۔ اس سے برہان الملک سعادت خاں کی وہ سازش بھی سامنے آئی ہے جو اس نے نظام الملک اور بادشاہ کے خلاف نادر شاہ سے مل کر کی تھی ۔

(۸) دیوان فارسی مع رباعیات ، اس کی تاریخ کتابت ۱۱۵۷/۱۷۴۵ع ہے

اور اس کا ایک نسخہ انڈیا آفس لائبریری میں موجود ہے ۔

(۹) سفر قائمہ : صفر ۱۱۵۸ھ / ۲۷ فروری ۱۷۴۵ء کو جد شاہ نے قواب سید علی جد خان پناہ کے خلاف اعلان جنگ کر کے بن گڑھ پر حملہ کیا ۔ یہ جد شاہ کی آخری لشکر کشی تھی جس میں وہ خود شریک تھا ۔ غلص نے اس سفر و جنگ کا روزنامہ لکھا ہے ۔ اس سے حالات سفر کے ساتھ ساتھ امرا کی باہمی آپڑشوں ، رشتہ دواہیوں کی داستان اور سیاسی اور ملکی صورت حال بھی سامنے آتی ہے ۔

(۱۰) ہری خانہ : (۱۱۳۸ھ / ۳۲ - ۱۷۴۱ء) غلص کو غلطی و مصوری کا بھی شوق تھا ۔ ”ہری خانہ“ غلطی و مصوری کا مرقع ہے جس کا دیباچہ غلص نے لکھا ہے ۔ یہ وہی مرقع ہے جس کے بارے میں خوشکو نے لکھا ہے کہ ”اس خوبی کا کوئی دیباچہ نظر سے نہیں گزرا۔“ اور غلص کے وہ تین شعر بھی دے دیے ہیں جو ”برسر تصویرے“ اس نے لکھے ہیں ۔

غلص کی شخصیت اور اس کے فن کو ایک ساتھ دیکھا جائے تو وہ ایک ایسا وضع دار ، شریف النفس اور سہذب و روایتی انسان نظر آتا ہے جو تہذیب و معاشرت کے مقررہ راستوں پر سلیقے سے چلنے کی صلاحیت رکھتا ہے ۔ اس کی نثری تصانیف کی اہمیت یہ ہے کہ ان سے اس دور کے تاریخی ، سیاسی و معاشرتی حالات و کوائف سامنے آتے ہیں ۔ اردو ادب کی تاریخ میں اس کی اہمیت یہ ہے کہ فارسی کا اتنا پرداز و گیر گو شاعر اور صاحب اقتدار ہونے کے باوجود اس نے رشتہ میں شاعری کر کے اس دور کے رشتہ گوہوں میں اعتماد پیدا کیا ۔ مولانا امتیاز علی عریض نے کلمات نظم فارسی سے غلص کا وہ اردو کلام مرتب کیا ہے جو ”اشعار رشتہ کہ کبھی کبھی تفریح طبع کے طور پر کہنے میں آئے ہیں“ ۶۲ کے تحت غلص نے کلمات فارسی کے آخر میں جمع کر دیا تھا ۔ غلص نے اپنے فارسی و اردو اشعار کا ایک انتخاب بھی کیا تھا جو خدا بخش لائبریری پشہ میں محفوظ ہے ۔ اس انتخاب میں اردو کے منتخب اشعار کی تعداد ۲۱ ہے ۔ ۲۰ اشعار تو وہ ہیں جو رام پور کے نسخے میں ملتے ہیں اور ایک شعر ایسا ہے جو صرف اس ”انتخاب“ میں ہے ۔ غلص کے کل اشعار کی تعداد ۳۶ ہے ۔ غلص کے رنگ سخن کو دیکھنے کے لیے یہ غزل پڑھیے :

کرتی گے فصل گل سے دھوم ، آتنا ہے باغبان اپنا
قدیمی صاحب اپنا ، مشفق اپنا ، مہربان اپنا

خدا سے تک تو ڈر شیریں ، خبر لے اس بیچارے کی
 گہرا فرہاد نے تیشے سے سر لوہو لہا ہا اپنا
 ہوا کی کچھ طرح ہے اور گل نے رنگ بدلا ہے
 اٹھا لے اس چمن میں عندلیب اب آشیاب اپنا
 بھرا ہے درد مندی کا دھواں اس کے دماغ اندر
 دکھایا چاہیے لالہ کوں داغ خوب چٹک اپنا
 غزالاں بیچہ چرچا ہے ترے مڑگان و ابرو کا
 ہمے یہی تک دکھایو اے مہتاب ترکش گہاں اپنا

اور پھر یہ چند شعر دیکھیے :

چشمِ دنیاہ دار پیارے کی من ہرن ہیں ہرن ستارے کی
 زلف پٹھے منے چہاٹا کیا ہم سے یہی بیچ اے ہمارے کی
 جنوں پیدا کر اے دل ، عقل اگر ہے
 ہمار آئی دوائے ، کچھ خبر ہے ؟
 خلق کوں تشنگی دیدار تجھ گل کی جالی ہے
 عرق سے لب تری چسور زلف گویا گلابی ہے
 گل کے اون مڑگان نے ابرو سوں کیا دل کو تک
 مسجد جامع میں گویا ہو رہی ہے جنگِ صف
 دھوم آنے کی کس کی گلشن منے بڑی ہے
 ہاتھ ارگچے کا پیالہ لرگس لیے کھڑی ہے

مشک کا دل ختن میں ڈولا ہے بیچ زلفاں کا کس نے کھولا ہے
 ہے ہوا میں ہتنگ اس گل کا ہا پری کا اڑت کھنولا ہے
 صبا ہوں عرض کر ان لالٹی زلفوں کی خدمت میں
 بھلا ہے یا برا ہے ، دل دوانا بھر مہلارا ہے
 چھپا مت آؤں ہے توں صبا اس گل کے گنوجے میں
 بیان بارے تو کر کس حال میں غلصہ ہارا ہے

غلصہ کے اردو کلام میں کوئی خاص بات نہیں ہے ۔ اس کے زبان و بیان
 ایام گویوں سے ملتے جلتے ہیں جن پر ولی کی شاعری اور زبان و بیان کا گہرا
 اثر تھا لیکن تقویر طبع کے بوجود تنجیدی کا احساس ہوتا ہے ۔ رشتہ میں بھی
 غلصہ وہی علامات و اشارات مثلاً فصل گل ، باغبان ، چمن ، عندلیب ، گلشن ،
 لرگس ، فرہاد ، تیشہ ، لہو ، مڑگان ، ابرو ، ترکش ، کبان ، چشم ، جنوں ،

دل ، عقل ، ہمار ، خط ، لب ، زلف ، نفس ، مشک ، حنا ، صبا ، کھوپہ ، داغ ،
ذوانہ استعمال کرتا ہے جو اس کی فارسی شاعری میں ملتے ہیں ۔ اس کے موضوعات
بھی وہی ہیں ۔ غزل اور اس کا فن اسی دور کے پروردہ ہیں ۔ وہ اسی تہذیب کا
حصہ ہے اور بالکل اسی جیسا رہتا چاہتا ہے ۔ یہی غزل کی قوت ہے اور تخلیقی
سطح پر ہیں اس کی کمزوری بھی ۔ لیکن ٹیک چند ہمار کی رشتہ میں ہمیں جذبے
کی گھمک اور احساس کی گرمی سی محسوس ہوتی ہے ۔

لالہ ٹیک چند ہمار دہلوی ۱۰۹۹ھ - ۱۱۸۰ھ (۱۶۸۷-۱۷۶۶ء) (ع)
بھی بنیادی طور پر فارسی زبان کے عالم و شاعر اور آرزو کے شاگرد تھے ۔ ان
کی مشہور زمانہ لغت ”ہمار عجم“ فارسی زبان کی اہم و مستند لغت ہے ۔ فارسی
زبان اور اس کے استعمال الفاظ پر ہمار کی گہری نظر تھی ۔ ۶۳ آئہوں نے بطور
مباحث ایران کا سفر بھی کیا تھا ۔ ۶۴ منشی دیوبند پرشاد پشانی نے لکھا ہے کہ

ت ۔ ہمار کے سنین ولادت و وفات نہیں ملے لیکن وہ اشارات جو خود ہمار نے
”ہمار عجم“ میں دیے ہیں ان سے ان دونوں سنین کا تعین ہو سکتا ہے ۔
ہمار عجم ۲۰ سال کی مسلسل محنت کے بعد ۱۱۵۲ھ / ۱۷۳۹ء میں
مکمل ہوئی ۔ ”بادشاہ ظہیر حقیر ہمار“ اس کا مادہ تاریخ ہے ۔ جیسا کہ خود
”ہمار عجم“ کے دیباچے (ص ۲) جلد اول ، مطبع سراجی محل معادلت علی خان
۱۸۶۶ء) میں لکھا ہے کہ ”خاکسار نے اعتبار ہمار کہ اس نیازمند کو
آغاز شعور سے اس وقت تک کہ عمر طبعی ۵۳ سال ہو چکی ہے ۔“ گویا
۱۱۵۲ھ میں ہمار کی عمر ۵۳ سال تھی ۔ اس طرح سال پیدائش ۱۰۹۹ھ بتا
ہے ۔ ۱۱۵۲ھ کے بعد بھی ہمار مسلسل ”ہمار عجم“ میں ترمیم و ترمیم
کرتے رہے اور جیسا کہ ”ہمار عجم“ کے خاتمے سے معلوم ہوتا ہے ، انہوں
نے اسی سات بار صاف کیا اور انہوں نے بار بار صاف گھڑا چاہئے تھے کہ قوی
نے ضلع پیری کی وجہ سے جواب دے دیا ۔ آخری وقت میں ان کے شاگرد
الفرمن نے یہ آخری اور ساتواں مسودہ کچھ اور کتابوں کے ساتھ
ٹیک چند ہمار سے حاصل کر لیا (ہمار عجم ، جلد دوم ، ص ۸-۷) اور ۱۱۸۲ھ /
۱۷۶۸-۶۹ء میں اس کی نقل تیار کی ۔ اگر نقل کرنے میں اسے دو سال کا
مرصہ بھی لگا جو دونوں جلدوں کی ضخامت کو دیکھتے ہوئے کچھ زیادہ
نہیں ہے تو ہمار کا سال وفات ۱۱۸۰ھ / ۱۷۶۶-۶۷ء متعین کیا جا سکتا
ہے ۔ (ج - ج)

پہار عجم ، جواہر الحروف ، ابطال ضرورت ، نواذر المصادر ، پہار بوستان ان کی تصانیف ہیں۔ ۶۵ ڈاکٹر عبداللہ نے ان کی ایک اور تصنیف ”جواہر الترکیب“ کا نام لیا ہے۔ ۶۶ وہ فارسی کے اچھے شاعر تھے لیکن لغت نویس کی حیثیت سے ان کی شہرت ایسی پھیلی کہ ان کی شاعرانہ حیثیت دب کر رہ گئی۔ ان کا فارسی کلام سوائے چند تذکروں کے کہیں نہیں ملتا اور اردو کلام بھی صرف وہی ہے جو تذکروں میں محفوظ رہ گیا ہے۔ پہار کے اردو کلام کو دیکھ کر ایک لمحے کا احساس ہوتا ہے۔ انہی زبان و بیان پر مخلص کے مقابلے میں کہیں زیادہ قدرت حاصل ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے :

کرے وہ سلطنت ، یہ عشق میں شیریں کے سر دیوے
 لکنت پر طرف خسرو کو کیا فرہاد سے بہت
 کہنے ہیں عنادیں گرفتار مجھ کو دیکھ
 امید چھوٹنے کی نہیں اس پہار بیچ
 دل پہارا لے کے کیوں انکار کرتے ہو سجن
 کس سے یہ سبکھے ہو تم لے کر مُنکر جانے کی طرح
 وہی یک دیساں ہے جس کو ہم تم تار کہتے ہیں
 کہیں تسبیح کا رشتہ ، کہیں زناں کہتے ہیں
 اگر جلوہ نہیں ہے کفر کا اسلام میں ظاہر
 سلاطین کے خط کو دیکھ کیوں زناں کہتے ہیں
 نہیں اس شوخ سا دلکیں ادا گل
 اگر دلکیں ہوا تو کیا ہوا گل
 گیا ہے عشق کی رہ بیچ ہا برہنہ چار
 تمام دشت ہے پُرخار دیکھے کیا ہو
 ناز ہے جا و لطف ہے موقع
 دلبروں کی ادا ہے کیا کیا کچھ
 کوئی کس ساتھ نصیر گل میں دل کو پہرچلوے
 نہ ساقی ہے ، نہ ساغر ہے ، نہ مطرب ہے ، نہ ہدم ہے
 ہمیں واعظ ڈرانا کیوں ہے دوزخ کے عذابوں سے
 معاصی کو ہارے پیش ہوں گویا مغفرت کم ہے
 نہیں معلوم کیا حکمت ہے شیخ اس آفرینش میں
 ہمیں ایسا خرابیاتی کیا ، تجھ کوں مناجاتی

ہمارے کلام میں فارسی روایت غزل کے واضح اثرات نظر آتے ہیں لیکن ساتھ ساتھ اردو بن بھی نمایاں ہے اور یہی اردو بن ان کے ہاں ایک لہجے کو جنم دے رہا ہے۔ یہ وہ دور ہے کہ ہر طرف ایہام گوئی کا چرچا ہے۔ ہمارے ہاں بھی یہ رنگ شاعری ملتا ہے :

اسی درگاہ سے حاجت روا ہوتی ہے عالم کی
جہاں دیتے ہو بن مانگے فضولی ہے طلب لالا
منظور سیر لالہ جو ہو اس ہمار بیچ
بھولا ہے خوب دیکھ دلِ داغ دار بیچ
گنگاں نے ماہ مصر میں گبِ مطلقیت کھری
گم ہی کوئی عزیز ہوا ، ہو وطن کے بیچ

ہمارے ہاں زبان و بیان صاف ہیں۔ لفظوں کو موقع و محل کے مطابق برتنے کا سلیقہ بھی ہے۔ زبان کی یہ صورت ان شعرا کے ہاں نظر آتی ہے جن کی بنیادی زبان اردو ہے ، اسی لیے جب ہم ہمارے کلام کا مقابلہ تزلزلش خان امید یا غلص سے کرتے ہیں تو ہمیں ہمارے کلام میں قنوتِ اظہار اور رجاوت کا احساس ہوتا ہے۔ ان کی زبان آرزو کی زبان جیسی ہے۔

خانِ دوران ، نواب ذوالفقار درگاہ قلی خان "دروگہ ۱۱۲۲ھ - ۱۱۸۰ھ" (۱۷۱۰ - ۱۷۶۶ء) ان شعرا میں ہیں جنہوں نے نہ صرف فارسی و اردو دونوں زبانوں میں شاعری کی بلکہ ایک ایسی قابل ذکر تصنیف بھی یادگار چھوڑی جو بدشاہی دور کی تہذیبی و معاشرتی صورتِ حال پر روشنی ڈالتی ہے۔ "سرتع دہلی" اس دور کی روح اور اس کے مزاج کی ترجمانی کرتی ہے۔ اس کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اس وقت معاشرے اور فرد کے محبوب مشغلے کیا تھے۔ مزاروں پر لوگ جاتے تھے تو وہاں کیا ہوتا تھا۔ عیش پرستی ، بزم آرائی ، رنگین مزاجی ، نغمہ سرائی ، میرزائیت ، بے لوثی ، رخصت و سرود ، امر و ہستی ، غنٹ بازی میں بادشاہ و امرا سے لے کر عوام تک ملوث تھے۔ سرتع دہلی سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں کن کن بزرگوں کے مزاروں پر عرس ہوتا تھا اور وہاں کیا کل کھاتے تھے۔ کون سے صوفیا معاشرے میں عزت کی نگاہ سے دیکھے جاتے تھے ، کون سی طوائفیں اور ڈومیاں تھیں جن کی ادائے دلنویس پر سارا معاشرہ لہلہا تھا۔ بازاروں کا کیا حال تھا اور وہاں محسوس کی کیا فروخت ہوتی تھی۔ کون کون سے شعرا دائرِ سخن دے رہے تھے۔ اس کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ معاشرہ اپنا توازن کھو کر

ایک رجا ہو گیا تھا اور بے اعتدالی لوگ، جو اعلیٰ صفات سے عاری تھے، بادشاہ اور امراء کی کار کی شکل میں اعلیٰ منصبوں پر فائز تھے۔ مرقع دہلی ایک عینی شاہد کا روزنامہ ہے جس میں وہ سب کچھ درج کر دیا گیا ہے جو اس نے اپنی آنکھ سے دیکھا۔ درگاہ قل خان جوانی میں نظام الملک آصف جاہ کے ہمراہ ۱۱۵۱ھ/۳۹ - ۱۷۳۸ع میں دکن سے دل آئے۔ نادر شاہ کے حملے کے وقت وہ دہلی میں موجود تھے۔ نادر شاہ کے حملے اور قتل عام کے بعد جو کچھ ملک و قوم پر گزری اس کا اثر ہد شاہ پر بہ بڑا گمہ اس نے ساز و لوا کو حکم قلم مولف کر دیا۔ ”سوانح قادر شاہی سے بادشاہ دین پناہ کا مزاج ساز و لوا سے منحرف ہو گیا اور ارباب نفسہ کو بالکلہ موقوف کر دیا۔“ ۶۸۴ مرقع دہلی سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں رشتہ کا رواج عام ہو گیا تھا۔ مثبت کہنے میں جاوید خان، ۶۹ مرنہ گوئی میں مسکین، حزین اور غمگین شہرت رکھتے تھے۔ ۷۰ ہد نغم رشتہ میں ایسی شاعری کرتا تھا جیسے فارسیاں فارسی میں کرتے تھے۔ ۷۱ مغللوں میں فارسی اور رشتہ کے اشعار ساتھ ساتھ پڑھے جاتے تھے۔ خود مرقع دہلی کا مصنف فارسی نثر میں اپنی بات کے اظہار کے لیے اردو الفاظ و مرکبات کا سہارا لیتا ہے، مثلاً ”در ہمیں بھل چہل چہل ڈھارے وارد شدہ بود۔“ ۷۲

اسد خاں اورنگ آبادی نے درگاہ کے یہ تین شعر اپنے تذکرے میں درج

کیے ہیں: ۷۳

بغیر اس کے کہہ کون شاہ مرداں ہے

خدا نے صیف دیا اور رسول نے دختر

مرنے کے دو شعر یہ ہیں :

پکھراج غم سے زرد، زمرہ ہے زہر نوش

موتی کے دل میں چھید ہے، قیلم سیاہ پوش

اس دکھ سے آتش دل یاقوت ہے خاموش

مرجاں لہو و لعل بدخشاں لہو لہو

چلا شعر درگاہ کے اس تعیدے کا ہے جو مثبت میں لکھا گیا تھا۔ یہ تعیدہ کسی ایسے سفر کے دوران لکھا گیا جو درگاہ کو ”ہلانے لاکھانی“ کے طور پر پیش آیا تھا۔ حالات خراب تھے، لعل و قلع نے ایسی صورت پیدا کر دی تھی کہ جنسی جواہرات کے مول بک رہی تھیں اور درگاہ کو کسی ایسی جنگ سے واسطہ تھا جس میں نہ فتح ہوتی تھی نہ شکست۔ گولہ توپ اور صاعقے بان

کے ہر وقت کے شور سے کان بھٹے جاتے تھے۔ درگاہ اسی تردد میں تھی کہ آنکھ لگ گئی۔ خواب میں ایک ”پیر نورانی“ کو دیکھا جنہوں نے :

کہا کہاں عنایت ہے کیا ہے فکر مجھے
ہے تیرے کام کا حامی امام جس و ہنر
شہ سرپر گسرامت ، امیر کل اسیر
ولہر حضرت مولیٰ وصی یغمبر

ان کے بعد حضرت علی کی مدح میں ۱۸ اشعار لکھے ہیں۔ اس قصیدے کا ابتدائی حصہ اس لیے قابل ذکر ہے کہ اس سے اس دور کے معاشرتی و تمدنی حالات پر روشنی پڑتی ہے :

اسیر ہجرت تمذیب صامت و لاطفی
غریب لجه تخریب ہے گا سب لشکر
نہیب ہے تختہ بازار پر اماج کی جنس
نہ غلہ بلکہ سبھی نقد و جنس ہے گنتر
گیہوں کی جنس ہے لالہاب مثل آدم خوب
مثال بہت نظر آئی نہیں ہے اب شور
مگر ذخیرہ کیا ہوئے ماش غورور نے
ہے دال ان کی رکاکت یہ ہاکال ہنر
ہوا ہے قحط سے دیکھو دو ہاجرا عالم
نہیں ہے ہمت اک جو کسی میں دل کمتر
نظر بجا کے نکلتے نہ ہوویں قرب و جوار
فقیر و مائل و محتاج لوگر و چاکر
جوار رحمت حق میں ہوئے ہیں سب غربا
گنہگار جوار جوار از رجوع جوع ہنر
عنی فقیر سبھی مبتلا ہرچ ہرچ
دھیان ہوش نہیں ہے کسی میں سب مضطر
انکل گیا ہے رئیسوں کا بھی ہلکتا اب
تلاش دال اڑانے پس دوڑنے گھر گھر
غرب حال ہوا ہے دواب بیجا سب
زیون و خستہ و مجروح ، لنگ او لاغر

ہوا ہے بتلی و السی کا تیل کھئی کے عوض
 بجائے روغن ہادام ہے گا تیل گور
 نہ دیکھی خواب میں دیکھی کسی نے ترکاوی
 چنے کا ساگ کبھو اور گور کبھو کاجر
 ہوا ہے قسط سے سب ذی حیات کو ہوکا
 بشر کو جوع ہتر اور ہتر کو جوع شتر
 غرضکہ سخت مصیبت میں ہیں وضع وشریف
 غنی فقیر بھی احتیاج میں مضطر
 تمام روز گھر استہ سب غنی و ذی
 ہے زہر ہار دواب غریب شام و سحر
 ریس وقت ہے قائم فقیر درہمہ وقت
 اسان طوطی" ہے نطق طائر ہے ہر
 ہوئی ہے غلیٰ یہ کیا شاقی مرجعیت غیر
 ہزار حیف مسیحا صلت ہیں قاصد خر

اس قصیدے کے زبان و بیان اتنے صاف ہیں کہ یہ دور سودا و میر کا نمونہ
 شاعری معلوم ہوتا ہے۔ فارسی لڑاکیب کا جاؤ، الفاظ کا دروہت، لہجے کی
 گرمی اور خلوص بڑھنے والے کو متاثر کرتے ہیں۔ اس پر فارسی قصیدے کی
 روایت کا اثر نمایاں ہے۔ اردو زبان کے دکنی روپ کے بجائے اس میں شمال کی
 جدید زبان اور روزمرہ استعمال ہوا ہے۔ یہ قصیدہ منقبت میں لکھا گیا ہے لیکن
 اس میں شہر آشوب کا مزاج رنگ بھر رہا ہے۔ یہ قصیدہ اس دور کے فارسی کے
 ایک رشتہ گو کا قابل ذکر نمونہ ہے۔

میر غلام علی آزاد ہلکراسی ۱۱۱۶ھ - ۱۲۰۰ھ (۱۷۸۶-۱۷۵۰ء)
 جن کے شاگرد سارے برعظیم میں پھیلے ہوئے تھے اور جن کے علم و فضل کی
 دعوم بھی ہوئی تھی، بنیادی طور پر فارسی و عربی کے شاعر و عالم تھے۔
 ان کا اردو کلام اتنا کم ملتا ہے کہ ان کی شاعری کے بارے میں کتنی رائے
 توں دی جا سکتی۔ آزاد ہلکراسی نے اپنے حالات زندگی نہ صرف "سرو آزاد" اور
 دوسری تصانیف میں خود لکھے ہیں بلکہ کم و بیش ہر فارسی تذکرے میں،
 جو ان کی زندگی یا وفات کے بعد لکھا گیا، ان کے حالات درج ہیں۔ ان کے
 شاگرد مینا اورنگ آبادی نے "گل عجائب" میں لکھا ہے کہ "جو اشعار ان کے
 دیوان نصیح البیان سے انتخاب ہوئے، اس سیرگاہ کے ناظرین کے سامنے پیش کیے

جائے ہیں۔“ اور آزاد بلگرامی کے یہ دو شعر دے دیے ہیں :

باغ میں جانا ہے میرا کام کا
شوق ہے مجھ کو گلابی جام کا
کہوں کیا اُس کی بے پروائیوں سے دل پریشان ہے
نہ آیا ایک دم مجھ پاس جس کا نام جاناں ہے

میرزا اورنگ آبادی کے اس بیان سے پتا چلتا ہے کہ آزاد بلگرامی نے اپنا اردو دیوان بھی ترتیب دیا تھا۔ اس امر کی تصدیق کہ وہ اردو میں بھی شاعری کرتے تھے، تین اور ذرائع سے بھی ہوتی ہے۔ خان آرزو نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ آزاد بلگرامی نے ”تصدیق عربی اور ایک ہندی شزل کے ساتھ جواب بھیجا۔“ حاکم لاہوری نے لکھا ہے کہ ”پہلے بھی بڑے شوق کے ساتھ ہندی میں جواب لکھا تھا۔“ ”ایک اور جگہ لکھا ہے کہ ”ایک روز خان مغفور آرزو مرحوم کے مکان پر جانے کا اتفاق ہوا۔ ان ایام میں ان کی ہندی مع تین جزو نقل کی اور ایک نالیف میں، جس کا نام انتخاب حاکم ہے شامل کر لی۔“ ”مذہب بلگرامی نے لکھا ہے کہ ”حضرت آزاد اگرچہ عربی فارسی کے شاعر مسلم الثبوت تھے مگر حسد رواج زمانہ پہلے کبھی کبھی بھاکا میں بھی کچھ کہہ لیتے تھے۔ چنانچہ سید علی مصطفیٰ خف سید نور الہدی کی ”تاریخ میلاد“ میں ایک قطعہ فارسی میں فرمایا ہے۔ اُس کے آخر میں ایک شعر عربی اور ایک شعر بھاکا میں بھی لکھا ہے۔ وہ یہ ہے :

پہلے تو ایک ہندی سون بکھائی دے آئند سون یہ پتر گیانی
اور کبھی کبھی حسد رواج زمانہ اردو میں بھی فرمایا ہے۔ چنانچہ ایک شعر تذکرہ ”سخن شعرا“ میں لکھا ہے :

گیا دھواں دھار اوس مس سے اوس کے ہے تحریر لب

دل چلوں کا یہ ہے دور آہ دامن گیر لب ۸۰

ان شواہد کے بعد مقبول صدائی کا یہ کہنا کہ ”آزاد ہندی یا ہندوستانی میں شعر نہیں کہتے تھے، وہ اس کو اپنے مرادہ عالی سے پست و دون سمجھتے تھے“ ۸۱ گسی طرح صحیح نہیں ہے۔

آزاد بلگرامی، جنھوں نے تقریباً پوری بارہویں صدی ہجری اپنی آنکھ سے دیکھی تھی، علم و فضل کے اعتبار سے اس صدی کی ایک عظیم شخصیت تھے۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ ”ان کی عربی گز دومرے فنون پر ترجیح حاصل ہے۔ ان کی عربی تصانیف عرب سے یمن تک پہنچ چکی ہیں اور نصحا و بلقا میں مقبول

ہیں۔ ۸۲۴ء عربی میں انہوں نے دو دیوان یادگار چھوڑے۔ دیوان فارسی کے علاوہ "الصیغۃ السیارۃ" میں سات دیوان شامل ہیں جن میں ۵۱۱۷ء تا ۵۱۱۹ء (۶۶-۱۲۶۵ء تا ۱۷۸۰ء) کا کلام شامل ہے۔ بہت سے اُردو شعرا ان کے شاگرد تھے۔ آج ان کی اہمیت ان کے تذکروں مائثر الکرام (۵۱۱۹ء/۵۳-۵۲۲ء) سرور آزاد (۵۱۱۹ء)، خزائنہ علمبرہ (۵۱۱۷ء/۵۸-۱۷۵۳ء) کی وجہ سے ہے جو مستند ماخذ کا درجہ رکھتے ہیں۔ اس کتاب کے مصنف تو شاہنواز خان ہیں لیکن ۵۱۱۷ء/۵۸-۱۷۵۳ء میں وہ ایک جنگ میں کام آئے اور ان کا گھر بار بھی لٹ گیا۔ اسی لوٹ میں "مائثر الامراء" کا مسودہ بھی منتشر ہو گیا۔ آزاد بلگرامی نے ان پکیرے ہوئے اوراق کو یکجا کیا اور جو حصے خالص ہو گئے تھے انہیں دوبارہ لکھ کر از سر نو مرتب کیا۔ آج یہ کتاب بھی ایک بنیادی ماخذ کا درجہ رکھتی ہے۔

اٹھارویں صدی عیسوی میں اُردو فارسی کی جگہ ضرور لے رہی تھی لیکن ان کے اعتبار سے فارسی زبان و ادب کی اہمیت باقی تھی اور نئے اُردو شعرا و ادبا اسی ادب سے فیض حاصل کر رہے تھے۔ دنیا کے ہر ادب میں جب ایک زبان کی جگہ دوسری زبان لیتی ہے تو ہمیشہ یہی عمل ہوتا ہے۔ انگلستان میں جب انگریزی نے فرانسیسی کی جگہ لی تو چوسر اپنے اسالیب، اظہار کے سانچوں، اصناف سخن و موضوعات کے لیے فرانسیسی ادب کو نمونہ بنا کر انگریزی زبان میں اپنی تخلیقات کو ایک صورت دیتا ہے۔ یہی کام آگے چل کر اسپنسر کرتا ہے۔ ایران میں فارسی نے عربی کی جگہ لی تو فارسیوں نے اسالیب، اصناف، موضوعات، محور و اوزان کو عربی سے لے کر اپنے ادب اور طرز احساس کا حصہ بنا لیا۔ اٹلی میں جب اطالوی زبان نے لاطینی کی جگہ لی اور دانٹے نے "طریقہ" خداوندی" اطالوی زبان میں لکھی تو گھیا کہ اس نے لاطینی کے بجائے اطالوی زبان اس لیے استعمال کی ہے کہ "ان لوگوں کے علم میں اضافہ کرے جو اندھوں کی طرح یہ سمجھتے ہوئے کلیوں میں پھرتے ہیں کہ جو چیزیں واقعی ان کے سامنے ہیں، وہ ان کے پیچھے ہیں۔" ۸۳۴ء لیکن اس کے باوجود موضوعات، اسالیب اور اظہار کے بنیادی سانچے لاطینی زبان ہی سے حاصل کیے۔ یہی صورت رومیوں کے ساتھ اس وقت پیش آئی تھی جب انہوں نے یونانی کے بجائے لاطینی کو ذریعہ اظہار بنایا۔ انہوں نے بھی اپنے ادب کے چراغ کو یونانی ادب، اصناف، موضوعات اور اصولوں کے چراغ سے روشن کیا۔ ہورس نے کہا "پہرے دوستو! میں بہ

کہوں گا کہ آپ دن رات ہونانی شاہکاروں اور نمونوں کا مطالعہ کریں۔ ۸۳۱ء بھی صورت اٹھارویں صدی میں اردو زبان و ادب کے ساتھ پیش آئی۔ یہی صورت اس سے پہلے دکنی اردو ادب کو پیش آئی تھی۔ اسی لیے اس دور میں وہ تمام فارسی شعرا جو اردو میں صرف تفتیح طبع کے لیے لکھ رہے تھے، خاص اہمیت کے حامل ہیں۔ انہوں نے اس دور کے اردو شعرا اور ان کے فکر و احساس کو براہ راست متاثر کیا۔ فارسی شعرا اردو شاعروں کے لیے ایک نمونے کا درجہ رکھتے تھے اسی لیے اردو شاعری پر ان کا گہرا اثر پڑا ہے۔ ایام گوئی کے بجائے عبدالغنی قبول کشمیری کی شاعری تھی۔ مثنویہ شاعری کے بجائے بیدل اور دوسرے فارسی شعرائے متاخرین کی شاعری تھی۔ تازہ گوئی کے بجائے غان آرزو اور سرزا مظہر کی فارسی شاعری تھی۔ اگر یہ فارسی گو شعرا اردو شعرا کے درمیان شاعری نہ کر رہے ہوتے تو اتنی جلد میر، سودا اور درد جیسے شاعر پیدا نہیں ہو سکتے تھے۔ یہی وہ صورت حال تھی جس میں شاہ گلشن نے ولی دکنی کو یہ مشورہ دیا تھا کہ ”یہ سب مضامین فارسی کہ اب تک کام میں نہیں آئے ہیں انہیں اپنے وقت میں کام میں لاؤ۔“ ۸۵۱ء اور اسی ہی منظر میں اس کے معنی بھی سمجھ میں آ سکتے ہیں۔ یہ مشورہ تہذیب کے اسی موڑ پر دیا جا سکتا تھا اور اسی موڑ پر قبول بھی کیا جا سکتا تھا۔ سترھویں صدی میں یہ مشورہ یقیناً بے معنی و بے اثر ہوتا۔ فارسی شعرا کی یہی اہمیت ہے کہ انہوں نے اردو شعرا کو راستہ دکھایا، انہیں اردو زبان میں شعر کہنے کے گٹر سکھائے، ان کی تربیت کی اور ان کے تخلیقی مسائل کو حل کر کے اردو شاعری کو فارسی شاعری کا نعم البدل بنا دیا۔ اس سے معاشرے کی وہ چھٹی ہوئی خواہش بھی پوری ہو گئی کہ وہ فارسی کو سینے سے لگائے رکھنا چاہتا تھا لیکن ساتھ ساتھ اظہار میں دشواری بھی محسوس کر رہا تھا اور اس عنوان ایرانیوں کے طعنے سننے کو بھی تیار نہ تھا۔ اس دور کی اردو شاعری نے اس معاشرے کی یہ خواہش بھی پوری کر دی۔ یہ وہ صورت حال تھی جس میں ولی دکنی کا اثر آگ کی طرح پھیل گیا۔

حواشی

- ۱۔ ”لول غیب“ سے تاریخ ولادت برآمد ہوتی ہے۔ ”سفرہ خوشگو“ ہندوان داس خوشگو، ص ۳۱۴، ہشت بہار ۱۹۵۹ء، ”ہنگو“، آن جان معنی آرزو وقت“ سے تاریخ ولادت لگائی ہے۔ سرو آزاد : غلام علی آزاد ہنگرامی،

- ۱۔ ص ۲۳۱ ، مطبع رفاء عام لاہور ۱۹۱۳ ع -
- ۲۔ نکات الشعرا : محمد تقی میر ، مرتبہ حبیب الرحمن خان شروانی ، ص ۳ ، نظامی پریس بلایوں ۱۹۲۲ ع -
- ۳۔ نکات الشعرا : ص ۳ -
- ۴۔ ایضاً : ص ۴ -
- ۵۔ مجموعہ "نقز" : حکیم ابوالقاسم میر فلوت اللہ قاسم ، مرتبہ محمود شیرانی ، ص ۲۴ ، ترقی اردو بورڈ دہلی ۱۹۷۴ ع -
- ۶۔ مجمع النفائس (قلمی) : سراج الدین علی خان آرزو ، ص ۳۷۶ ، خزولہ لومس عجائب خانہ ، کراچی -
- ۷۔ نکات الشعرا : ص ۱۶ -
- ۸۔ غزون نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ افتخار حسن ، ص ۴۲ ، ۶۴ ، ۶۸ ، غزون نکات : ص ۱۳۳ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ ع -
- ۹۔ مردم دہندہ : حاکم لاہوری ، ص ۸۰ ، مرتبہ ڈاکٹر سید عید اللہ ، اورینٹل کالج سیکرین لاہور -
- ۱۰۔ اردو دائرۃ المعارف اسلامیہ (جلد اول) ص ۶۱ ، لاہور ۱۹۶۳ ع -
- ۱۱۔ دائرۃ سخن : سراج الدین علی خان آرزو ، مرتبہ سید محمد اکرم ، پیش گفتار ص ۱۸ ، انتشارات مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان ۱۹۷۷ ع -
- ۱۲۔ ذکر میر : محمد تقی میر ، ص ۷۵ ، النجم اردو پریس اورنگ آباد دکن ۱۹۲۸ ع -
- ۱۳۔ حلینہ خوشگو : پندراہن داس خوشگو ، ص ۳۲۰ ، ادارۃ تحقیقات عربی و فارسی ہشتہ چار ۱۹۵۹ ع -
- ۱۴۔ سرو آزاد : غلام علی آزاد بلگرامی ، ص ۲۲۷ ، مطبع دغائی رفاء عام لاہور ۱۹۱۳ ع -
- ۱۵۔ مجمع النفائس (قلمی) ورق ۸۶ ، خزولہ لومس عجائب خانہ کراچی -
- ۱۶۔ تذکرہ مجمع النفائس (قلمی) ، آرزو ، ورق ۴۴ ب ، لومس عجائب خانہ کراچی اور "دائرۃ سخن" آرزو ، مرتبہ ڈاکٹر سید محمد اکرم ، ص ۱۸ ، انتشارات مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان ۱۹۷۷ ع -
- ۱۷۔ چراغ ہدایت : آرزو ، ص ۲ ، مطبوعہ علی بہائی شرف علی اینڈ کمپنی برائینویٹ لیسٹ بمبئی ۱۳۹۰ ہ -
- ۱۸۔ لفظ ہساکھی کے ذہل میں اس سند کی طرف اشارہ کیا ہے - دیکھیے نوادر

الفاظ : مرتبہ ڈاکٹر سید عبدالقہ ، ص ۹۶ ، انجمن ترقی اردو پاکستان
کراچی ۱۹۵۱ع -

۱۹- اردو دائرہ معارف اسلامیہ (جلد اول) ص ۶۵ ، لاہور ۱۹۶۳ع - "شعر"
ڈاکٹر سید عبدالقہ نے پنجاب یونیورسٹی لائبریری کے غلطی سے مراتب
کرتے اورینٹل کالج میگزین میں تسط وار شائع کر دی ہے -
۲۰- اردو دائرہ معارف اسلامیہ (جلد اول) ، ص ۶۵ -

۲۱- مجمع التفاضل کی وہ عبارت یہ ہے "رسالہ تنبیہ العارفین مشتمل بر اعتراضات
یر الشعار شیخ علی حزیں قرہب سے ہزار بیت" (قلبی) (ذوق ۳۴ ص)
غزولہ قومی عجائب خانہ کراچی -

۲۲- نواذر الالفاظ : آرزو ، مرتبہ ڈاکٹر سید عبدالقہ (الف) ص ۲۱۳ ، (ب)
ص ۲۳۸ ، (ج) ص ۲۴ ، (د) ص ۳۳۱ ، انجمن ترقی اردو پاکستان
کراچی ۱۹۵۱ع -

۲۳- غرائب اللغات (قلبی) : انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی -
۲۴- نواذر الالفاظ : ص ۲ -

۲۵- مثنوی گندم راؤ ہدم راؤ : فخر دین نظامی ، مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی ، شعر
نمبر ۱۶۲۵ ، ص ۵۵ ، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۳ع -
۲۶- نواذر الالفاظ : ص ۲۰۴ -

۲۷- مباحث : ڈاکٹر سید عبدالقہ ، ص ۵۵ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ع -
۲۸- نواذر الالفاظ : ص ۲۳ - ۲۹- ایضاً : ص ۲۲۹ -

۳۰- ایضاً : ص ۵۱ و ۲۲۲ - ۳۱- داد سخن : ص ۷ -

۳۲- نواذر الالفاظ ، ص ۷۶ ، ص ۲۰۹ - ۳۳- ایضاً : ص ۲۱۳ -

۳۴- ایضاً : ص ۲۵۰ - ۳۵- ایضاً : ص ۳۰۶ -

۳۶- ایضاً : ص ۲۱۰ -

۳۷- مقدمہ نواذر الالفاظ : مرتبہ ڈاکٹر سید عبدالقہ ، ص ۳۶ -

۳۸- گلشن ہند : مرزا علی لطف ، ص ۲۱ و ۲۲ ، دارالاشاعت لاہور ۱۹۰۶ع -

۳۹- مجموعہ "نثر" : قدرت اللہ قاسم ، ص ۲۴ ، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ع -

۴۰- چرس : دلو کلان کہ گلوں کشند - نواذر الالفاظ ۲۰۲ -

۴۱- سفینہ خوشگو : بندوان داس خوشگو ، ص ۳۱۸ ، مرتبہ عطا کاکوی ،

ادارہ تحقیقات عربی و فارسی ہند بہار ۱۹۵۹ع -

۴۲- ایضاً : ص ۳۳۱ - ۴۳- مردم دہدہ : ص ۵۷ -

- ۵۴۔ ایضاً : ص ۵۷ ، ۵۸ -
- ۵۵۔ دستور القصاصت : سید احمد علی پکتا ، مرتبہ امتیاز علی خان عرشی ، ص ۱۵ ، ہندوستان پریس رامپور ۱۹۳۳ ع -
- ۵۶۔ تذکرہ رشتہ گوہار : سید فتح علی حسینی گردیزی ، ص ۷ ، الجین ترقی اردو بورنگ آباد ۱۹۳۳ ع -
- ۵۷۔ مجموعہ "نثر" : قدرت اللہ قاسم ، ص ۷ ، مرتبہ حافظ محمود شیرانی ، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ ع -
- ۵۸۔ مرآۃ الاصطلاح لکھنے وقت غلط ۱۱۵۶/۱۷۳۳ ع میں اپنی عمر ۵۵ سال بتاتے ہیں جس سے ان کا سال پیدائش ۱۱۱۱/۱۶۹۹ ع متعین ہوتا ہے -
- دیباچہ "مفرنامہ" غلط : ڈاکٹر حید اعظمی علی ، ص ۷ ، ہندوستان پریس رامپور ۱۹۳۶ ع -
- اشتر عشق (قلمی) : حسین علی خان ، جلد دوم ، ورق ۳۲ ب ، مخزن پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور میں سال وفات ۱۱۱۶ھ درج ہے اور الفاظ یہ ہیں : "وقت غلط ہمارے نشت الدم در ستہ یک ہزار و یک صد و شصت و چہار واقع شد -"
- ۵۹۔ "مفرنامہ" غلط : ص ۷ (دیباچہ) -
- ۵۰۔ ایضاً : ص ۶۰ -
- ۵۱۔ ایضاً : ص ۲۳ -
- ۵۲ ، ۵۳۔ مجمع النفائس : آرزو (قلمی) ورق ۳۲۹ ب ، قومی عجائب خانہ کراچی پاکستان -
- ۵۴۔ صفینہ "خوشگو" : ص ۳۳۳ - ۵۵۔ مجمع النفائس : ورق ۳۲۹ ب -
- ۵۶۔ چمنستان شعرا : لچھس لرائن شفیق ، ص ۲۸۵ ، الجین ترقی اردو بورنگ آباد ۱۹۲۸ ع -
- ۵۷۔ ادبیات فارسی میں ہندوؤں کا حصہ : ڈاکٹر حید عبداللہ ، ص ۱۱۷ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۷ ع -
- ۵۸۔ "مفرنامہ" غلط : دیباچہ ص ۴۰ -
- ۵۹۔ "مفرنامہ" غلط : (دیباچہ) ص ۴۴ -
- ۶۰۔ اقتباس وقائع بدائع ، مرتبہ مولوی محمد شفیع ، مطبوعہ اورینٹل کالج میگزین لاہور ، شمارہ نومبر ۱۹۴۱ ع کا نومبر ۱۹۵۰ ع -
- ۶۱۔ صفینہ "خوشگو" : ص ۳۳۳ -
- ۶۲۔ اللہ رام غلط کے اردو شعر : امتیاز علی خان عرشی ، ص ۵۰ - ۵۹ -

- معاصر حصہ اول ، پشہ ، چار ۔
- ۶۳۔ مجموعہٴ نثر : ص ۱۱۳ ، ۱۱۵ ۔
- ۶۴۔ گلشن ہند : ص ۶۳ ۔
- ۶۵۔ تذکرۃ آثار الشعراء ہندو : منشی دینے پرشاد پشاش ، حصہ دوم ، ص ۲۲ ، مطبع رضوی دہلی ۱۸۸۵ ع ۔
- ۶۶۔ ادبیات فارسی میں ہندوؤں کا حصہ : ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۱۶۳ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۷ ع ۔
- ۶۷۔ سرخ دہلی : درگاہ قلی خان (مقدمہ) ص ۱۱ و ۵۳ ۔ مطبع وسندہ ندارد ۔
- ۶۸۔ ایضاً : ص ۸۰ ۔
- ۷۰۔ ایضاً (مقدمہ) ، ص ۵۱ ۔
- ۷۱۔ ایضاً : ص ۵۵ ۔
- ۷۲۔ ایضاً : ص ۶۰ ۔
- ۷۳۔ گل عجائب : اسد خان ممنا اورنگ آبادی ، ص ۵۱ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۶ ع ۔
- ۷۴۔ آزاد بلگرامی : عبدالرزاق فریدی ، ص ۶۵ ، معارف ، جلد ۸۹ ، اعظم گڑھ ، جنوری ۱۹۶۲ ع ۔ ”آء غلام علی آزاد“ سے سالر ولادت برآمد ہوتا ہے ، ص ۳۵ ۔
- ۷۵۔ ”ترجمہ خود را در کتب تصنیف و تالیف تفصیلاً مرقوم ساختہ و در بیان احوال و کسب کمال خود خوب پرداختہ“ ۔ گل عجائب : اسد اللہ خان ممنا اورنگ آبادی ، ص ۳ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۶ ع ۔
- ۷۶۔ ایضاً : ص ۳ ۔
- ۷۷۔ مجمع التفاضل (قلعی) ، ص ۹ ، مخزنونہ قومی عجائب خانہ کراچی پاکستان ۔
- ۷۸۔ مردم دہندہ : ص ۳۳ ۔
- ۷۹۔ ایضاً : ص ۳۵ ۔
- ۸۰۔ جلوة خضر : (جلد اول) ، ص ۱۰۷ ، مطبع نور الاتوار آرد ، ۱۳۰۲ھ ۔
- ۸۱۔ حیات جلیل (حصہ دوم) : سید مقبول احمد صدیقی ، ص ۱۷۵ ، ۱۷۶ ، ناشر رام نرائن لال الہ آباد ۱۹۲۹ ع ۔
- ۸۲۔ عقد ثریا : ص ۹ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ، ۱۹۳۳ ع ۔
- ۸۳۔ اوسطو سے ایڈٹ تک : ڈاکٹر جمیل جالبی ، (طبع دوم) ، ص ۲۲۲ ، نیشنل بک فاؤنڈیشن کراچی ۱۹۷۵ ع ۔
- ۸۴۔ ایضاً : ص ۲۳۰ ۔
- ۸۵۔ نکات الشعراء : محمد قلی میر ، ص ۹۳ ، نظامی پریس بدایون ۱۹۲۲ ع ۔

اصل اقتباسات (فارسی)

- ص ۱۳۸ "این فن بے اعتبار را که ما اختیار کرده ایم اعتبار داده ."
- ص ۱۳۸ "بسم استادان مضبوط فن ریخته هم شاگردان آن بزرگوارند ."
- ص ۱۵۲ "لغات مندرجہ این کتاب دو قسم است . قسم اول الفاظیت کہ معنی آن مشکل بود و اکثر اہل ہند برآں اطلاق نداشتند . قسم دوم لغاتیکہ معنی آن اگرچہ معروف و معلوم بود لیکن در صحیح بودن آن از روزمرہ نصائح اہل زبان بعضی را تردد ہم رسیدہ . . . چون برخی از فارسی گوینان ہند را تصرف گوئی در زبان فارسی بسبب اختلاط زبان ہندی دست و دادہ آوردن . . . پس این نسخہ مفید ست بر فارسی گوینان ہند را نہ زبان دانان ایران و توران ."
- ص ۱۵۳ "اسماء غیر مشہور و اشیاے موقوفہ و الفاظ غیر مانوسہ معانی بین الانام مذکورہ را بہ عبارات واضحہ و اشارات لائحد بیان نماید تا فائدہ آن عام و قطع آن تام باشد ."
- ص ۱۵۵ "ہمچہ از فضائلے کامگار و عجلئے نامدار ہندوستان جنت نشان کتاب در فن لغت تالیف نمودہ معنی بہ غرائب اللغات و لغات ہندی کہ فارسی یا عربی یا ترکی آن زبان زد اہل دیار کمتر بود در آن با معانی آن معروف فرمودہ چون در بیان معانی الفاظ تساہلے یا محضے بہ نظر آمد ، لہذا نسخہ دویں باب بنام آوردہ ، چائیکہ سہو و غلطائے معلوم گردد اشارت بدان نمودہ و نیز آہم بہ نتیجہ نامیں این کمال دوست درآمد برآں افزود ."
- ص ۱۵۶ "در رسالہ منظومہ امیر خسرو چہرا بہ معنی استرہ است و در لغبات ہندوستان نیز ہمیں است ."
- ص ۱۵۶ "تا الیوم بیچ کسی بہ دریافت توانای زبان ہندی و فارسی یا آن بسم کثرت اہل لغت چہ فارسی و چہ ہندی و دیگر محققان بہ این فن مہمت نہ شدہ الا فقیر آرزو ."
- ص ۱۶۰ "مراتبہ والاہی از ریختہ بالاتر است اما گاہ کہ بہ تقریبے بنا بر

- تغیر طبع یک دو بیت از طبع عایش سر می زد -
- ص ۱۶۳ "دیوان خود را بخندش بردم که بنظر تعمق و تأمل مطالعه نموده از حسن و قبحش آگاهی باید بخشید -"
- ص ۱۶۴ "بسیب سوزنیت طبع باخا از حال تلاش نظم فارسی می کرد و از سراج الدین علی خان آرزو تخلص اصلاح می گرفت -"
- ص ۱۶۵ "شیان آبرو و میان مضمون که جائے ریخته ایشان ریخته اند استیاض سخن باو دادند و زبان ریخته آرزو گرفته اند -"
- ص ۱۶۶ "کتاب خاتمه حاصل عمر من است -"
- ص ۱۶۷ "حسن اخلاق و آدمیت و وفایش تا کجا نوشته شد - باعث بودن قلم آرزو در شاهجهان آباد دہلی اخلاص اوست - از مدت می و سه سال تا الیوم سر رشته کمال محبت و مودت را از دست نفاذ -"
- ص ۱۶۸ "شاعری معنی تلاش خوش زبانی مثل او درین جزو زمان گمیاپ است -"
- ص ۱۶۹ "در فن شعر و انشا کتب متعدده دارد -"
- ص ۱۷۰ "شعر فارغش که خیلی عزوبت دارد برالسنه عوام و خواص جاری است -"
- ص ۱۷۱ "بخوبی آن هیچ دیباچه بنظری نیامده -"
- ص ۱۷۲ "اشعار ریخته که کلمے بنا بر تفرج طبع گفته می شود -"
- ص ۱۷۳ "خاکسار می اعتبار چادر که این نیازمند را از بدو شعور تا این زمان که سال پنجاه و سوم از عمر طبعی است -"
- ص ۱۷۴ "از سوانح لادر شاہی مزاج پادشاه دین پناه از استماع ساز و لوا الحراف و ریژده و ارواب نفس را یک قلم موقوف گردیده -"
- ص ۱۷۵ "اشعاریکه از دیوان نصیح البیان او التلاط و اقتباس یافته ، برنظارگیان این سیرگه چینی عرض می شود -"
- ص ۱۷۶ "ما تعبدہ عربی و یک غزل ہندوی جولانہ ارستاده -"

- ص ۱۷۳ "سابق از کمال حقوق هندوی جوانی فرستاده -"
- ص ۱۷۴ "روزی پتانه خان منفور آرزوئی مرحوم اتفاق افتاد - در همان
 ایام هندوی ایشان مع سه جزو قتل برداشت و در لفظ مسی
 به "انتخاب حاکم" مرقوم بود -"
- ص ۱۷۵ "عریش بر فنون دگر ترجیح دارد - تصانیف او به لنت عرب تا
 به یمن رسیده و مقبول تصحا و بلفا گردیده -"
- ص ۱۷۶ "این همه مضامین فارسی گاه بیکار افتاده اند در ریضه خود
 بکار ببر -"



فصل سوم

ولی دکنی کے اثرات ، تخلیقی رویے شاعری کی پہلی تحریک : ایہام گوئی

ولی دکنی کا دیوان چمفر زلی کی وفات کے سات سال بعد ۱۱۳۲ھ/۱۷۱۷ء میں دکنی دہلی اور ایسا مقبول ہوا کہ اس کے اشعار چھوٹے بڑوں کی زبان پر جاری ہو گئے۔^۱ اس دیوان کو دیکھ کر شہال کے شعرا میں یہ ولولہ پیدا ہوا کہ وہ بھی ایسی ہی شاعری اور ایسا ہی دیوان مرتب کریں۔ اس سے پہلے شہال والوں نے فارسی انداز سے مرتب کیا ہوا دیوان اردو نہیں دیکھا تھا۔ ولی کا دیوان ان کے سامنے پہلا باقاعدہ اردو دیوان تھا جیسا کہ حاتم کے بیان سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ ”جس شخص نے اس فن میں سب سے پہلے دیوان مرتب کیا وہ (ولی) تھا۔“^۲ اس دیوان کی غزلیں تو اردو میں تھیں لیکن مزاج ، آہنگ ، تراکیب و بندش اور مضامین کے اعتبار سے وہ فارسی غزلوں کی طرح تھیں۔ اس دیوان میں ، فارسی شعرا کے دواوین کی طرح ، حقیقی جذبات و احساسات کی ترجمانی بھی تھی ، فلسفہ و تصوف ، حسن و عشق بھی تھا اور زندگی کے عام فہرہات و مشاہدات بھی۔ اس میں مسکرت شاعری بھی وہی تھی جن کی اس دور کے شعرا نے تعلیم پائی تھی اور جن کے وہ عادی تھے۔ اس کلام کو دیکھ کر نئے شعرا کو یوں محسوس ہوا کہ یہی وہ شاعری ہے جس کی انہیں تلاش تھی اور یہ کہ وہ خود بھی ایسی ہی شاعری کر سکتے ہیں کیونکہ یہ شاعری فارسی کے بجائے اردو میں تھی۔ دیوان ولی نے ان کی جہت متعین کر کے تخلیقی فرتوں کو ایک کھلا راستہ دکھا دیا۔ دیوان ولی کا یہ اثر بر عظیم کے سارے اردو شعرا پر پڑا اور دیوان ولی سب کے لیے ایک نمونہ بن گیا۔ دکن میں سراج اورنگ آبادی ، داؤد اورنگ آبادی ، خیر اللہ آزاد ، شاہ قاسم علی قاسم اور شاہ تراب وغیرہ اسی رنگِ سخن کی پیروی کر کے اس پر فخر کر رہے ہیں۔ گجرات میں اشرف ، شہاب اللہ ٹٹا ، رضی ، عبدالولی عزت ، پنجاب میں

شاہ مراد ۲ ، سندھ میں میر محمود صابر ، دہلی میں آبرو ، ناجی ، مضمون ، حاتم ، پکرننگ اور فائز وغیرہ دیوان ولی گو آنکھوں کا سرمہ بنائے ہوئے ہیں ۔ ولی دکنی کے اس اثر کا اظہار و اعتراف عام طور پر اس دور کے شعرا نے اپنے کلام میں کیا ہے ۔ یہ چند اشعار دیکھیے جن سے اس اعتراف اثر کا کچھ انداز ہو سکے گا :

جسہ منال اے سراج بعد ولی
گسوی صاحب سخن نہیں دیکھا

(سراج اورنگ آبادی)

کہتے ہیں سب اہل سخن اس شعر کون سن کر
بہ طبع میں داؤد ولی کا اثر آیا

(داؤد اورنگ آبادی)

حق نے بعد از ولی مجھے داؤد
موبد شاعری بحال گھبا

(داؤد اورنگ آبادی)

علی کی ہے قسم سن شعر تیرا
کہے عالم ولی ثانی ہی ہے

(داؤد اورنگ آبادی)

سن ریختہ ولی کا ، دل خوش ہوا ہے صابر
حتا ز فکر روشن ہے السوری کے ساند (میر محمود صابر)

گر ریختہ ولی کا لبریز ہے شکر سوہ
مضمون شعر صابر نقد و شکر تری ہے (میر محمود صابر)

آبرو شعر ہے سرا اعجاز
گو ولی کا سخن گھراست ہے

(آبرو)

ولی ریختے بیچ امتداد ہے
کہے آبرو کیونکہ اس کا جواب

(آبرو)

ولیکن تبع میں گھنٹا سخن
گھرے فیض سوہ فکر میں کاشف

(آبرو)

حاتم یہ نژد شعر میں کچھ تو بھی گم نہیں
لیکن ولی ولی ہے جہاں میں سخن کے بیچ

(حاتم)

ہے جب سوں شعر تیرا شعر ولی سے ہم رنگ
 اشرف ترے سخن کی نت آرزو ہے دل میں (اشرف گجراتی)
 ولی کے طور پر مجھ سا نہیں کوئی رشتہ بولیا
 سخن ہے مبتذل جگ میں زبانی اسفہائی کا (اشرف گجراتی)
 جو قبرستان میں کوئی شعر لاجبی کا پڑھے جا کر
 کفن کو چاک کر کر آفریں گھنٹا ولی نکلیے (لاجبی)
 پروانہ چل تیرا ہوا سو عجب ہے کیا

روشن سراج دل سوں ولی کا سخن ہوا (شاء تیراب)
 ہر بڑے شاعر کی طرح دیوان ولی میں بھی بیت سے رنگ موجود تھے۔ ہر
 شاعر نے، اپنی پسند کے مطابق، ولی کی شاعری سے اپنا محبوب رنگ چن لیا۔
 آبرو، مضمون، لاجبی اور حاتم نے فارسی شعرائے متاخرین کی مروجہ روایت کے
 زیر اثر، جس میں ایہام گوئی نمایاں میلان کا درجہ رکھتی تھی، دیوان ولی سے
 متاثر ہو کر اپنی شاعری کی بنیاد ایہام گوئی پر رکھی۔ یہ طرز شاعری،
 چونکہ تقاضائے وقت کے مطابق اور اس دور کے مزاج کا حاصل تھا، اتنا مقبول
 ہوا کہ ہر عظیم کے سب چھوٹے بڑے شاعروں کا پسندیدہ طرز بن گیا۔ یہ بات
 ذرا دیر کو حیرت میں ضرور ڈالتی ہے کہ ایہام گوئی، ولی کا بنیادی رنگ سخن
 نہ ہونے کے باوجود، کیسے شال میں رشتہ کے عام رواج کے ساتھ، ایک غالب
 رجحان کی شکل اختیار کر گئی۔ یہ نظام قدرت ہے کہ موسم اور زمین کے مطابق فصل
 اُگتی ہے۔ گرمی کی فصل سردی میں اور سردی کی فصل گرمی میں پیدا نہیں
 ہو سکتی۔ اسی طرح جو تہذیبی موسم اور معاشرتی زمین، شال میں موجود
 تھی اس میں ایہام گوئی کے رجحان کا پروان چڑھنا ایک فطری عمل تھا۔

یہ دور ہر عظیم کی تاریخ میں ایک انتہائی بحرانی دور تھا۔ ہر ان اقدار،
 جن پر معاشرے کا ڈھانچا قائم تھا، جامد ہو جانے کی وجہ سے بے اثر و
 بے معنی ہو گئی تھیں اور معاشرے کے باطن اور اس کی روح سے ان کا رشتہ
 کمزور پڑ گیا تھا۔ عام زندگی میں ان اقدار کی عملی افادیت کی بے اثری نے فرد
 کے قول و فعل میں تضاد پیدا کر دیا تھا۔ وہ کہتا کچھ تھا، کرتا کچھ تھا۔
 معاشرتی رشتے کمزور پڑ گئے تھے، اجتماعی مفاد کا سونے کوڑے گرکٹ میں گم
 ہو گیا تھا اور شاخوں کا تعلق تنے سے انتہائی کمزور پڑ گیا تھا :

دل میں دور دل گوں کوئی بوچھٹا نہیں
 مجھ کوں قسم ہے خواجہ قطب کے مزار کی (آبرو)

تیزی کے ساتھ بادشاہ پر بادشاہ بدل رہے تھے اور آنے والے کو خود ہٹا نہیں تھا کہ اس کی بادشاہت کتنے دن قائم رہے گی۔ جب حکمران خود بے یقینی کا شکار ہو جائے تو ملکی انتظام اور قوم سے اس کے فلاحی رشتے منقطع ہو جاتے ہیں۔ ایرانی و تورانی امراء، ملک و قوم سے بے نیاز ہو گئے، اپنے ذاتی مفاد کے لیے ایک دوسرے سے دست و گریبان تھے۔ سعادت خاں برہان الملک نے امیر الاسراق کا عہدہ حاصل کرنے کے لیے، جیسا کہ ہم پہلے لکھ آئے ہیں، واپس جاتے ہوئے نادر شاہ کو دلی ہلا کر وہ قتل عام کرایا جس کی تلخ یادوں کا سنو آج بھی تاریخ کے حافظے میں محفوظ ہے۔

آدمی درکار نہیں سرکار میں حیوان ڈھونڈ

کون بوجھے یاں سیاہی کے نشیں گھوڑا نہیں (آبرو)

اس دور میں ہر چیز اپنی جگہ سے ہٹ گئی تھی۔ امراء، اکلویں اور خود بادشاہ ساری معاشرتی و اخلاقی برائیوں میں ملوث تھے۔ ہر شخص اسراف بے جا کی بیماری میں مبتلا اپنے کھوکھلے پن کو چھپانے کے لیے ظاہری نماش پر زور دے رہا تھا۔ اس کا ظاہر اس کے باطن سے مختلف تھا۔ ثنویت کا تضاد فرد کو اندر ہی اندر گھن کی طرح کھا رہا تھا۔ سارے معاشرے کو ہر چیز اور ہر بات کے دو رخ اور دو معنی نظر آ رہے تھے۔ وہیں چیز اور وہی بات کلیماں تھی جس کے دو رخ تھے۔ اسی تہذیبی، معاشرتی اور سیاسی ماحول میں، فارسی شعرائے متاخرین کی طرح، نئے اُردو شعرا بھی ایہام گوئی کی طرف متوجہ ہوئے اور دیکھنے ہی دیکھتے یہ رنگ سخن اتنا مقبول ہوا کہ اُردو شاعری کی ”پہلی ادبی تحریک“ بن گیا۔ ایہام گوئی کی بنیاد ”معنی باہی و تلاش مضمون تازہ“ پر رکھی گئی تھی اور اس میں یہ چھپی ہوئی خواہش بھی شامل تھی کہ وہ ”معنی، جو زندگی میں باقی نہیں رہے تھے، انہیں شاعری میں تلاش کیا جائے۔“

اس تہذیب کے مزاج کا ایک چلو یہ بھی تھا کہ یہ گہر سے باہر گئی کھوپڑیوں میں لٹک آتی تھی اور اپنا اظہار بازاروں، میلوں، ٹھیلوں، عرسوں اور ہاؤ ہو اور ناؤ نوش کی محفلوں میں کر رہی تھی۔ بیوی گھر کی چار دیواری میں بند تھی اور طوائف کے گھونٹے کھلے تھے جہاں راگ رنگ کی محفلیں چمٹیں، سے نوشی سے کیف و سرور کو مصنوعی طور پر پیدا کیا جاتا اور طوائف کے کھلے جسم، ناز و ادا اور لٹک شک سے جنسی جذبات برانگیختہ کیے جاتے۔ قمرے بازی، خلع، جگت، لطیفوں اور پھینچوں سے جام زندگی میں مزا پیدا کیا جاتا۔ ایہام، رعایت لفظی اور ذو معنی الفاظ اس ماحول اور ان محفلوں

میں زیادہ مزا دینے - جو اس نیت میں جتنا طاق ہوتا اتنا ہی کامیاب ہوتا -
 عدۃ الملک امیر خان اہام کی کامیابی کا بھی راز تھا - لیام گوئی اسی تہذیب
 فضا کی کوکہ سے پیدا ہوئی اور یہ شاہی دور سے پوری طرح ہم آہنگ ہو گئی -
 اس دور کی ساری زندگی خود اہام کا درجہ رکھتی تھی - ہر چیز اور ہر عمل کے
 دو معنی ہو گئے تھے - مثلاً بادشاہ اب بھی موجود تھا لیکن بادشاہ وہ بادشاہ نہیں
 رہا تھا جو کبھی اکبر ، جہانگیر ، شاہ جہان اور اورنگ زیب تھا - چلے بادشاہ
 نظامی امور اور میدانِ کارزار سے تھک کر کچھ وقت تفریح میں گزارنے کے
 لیے دائرِ عیش ضرور دیتا تھا لیکن وہ صرف عیاش نہیں تھا - اس کے عیش اور
 ذمہ داری میں ایک توازن قائم تھا ، لیکن اس دور میں بادشاہ اور عیاش ایک
 ہی تصویر کے دو رخ تھے - اسی طرح اسراء کا کار منصبی بھی وہ نہیں رہا تھا -
 تلوار بالمدنا اسراء کے لیے ضروری تھا تاکہ دفترِ نبرد اسے استعمال کرسکیں - اب
 زورنگار تلواروں لیام میں رکھی جاتی تھیں تاکہ انہیں دیکھ کر امیر کے منصب
 کا تعین کیا جاسکے - اب تلوار صرف دکھاوے کی چیز بنت گئی تھی - جہاں
 بالکا بن گیا تھا جس کی زبان میں تلوار کی کاٹ آ گئی تھی - عیش پرستی اس
 تہذیب کا عام رویہ تھا - یہ عام مشاہدہ ہے کہ جب فرد عیش پرستی کی دنیا میں
 داخل ہوتا ہے تو وہ اچھے موقعوں پر اشارے اور کتنا استعمال کرتا ہے - وہ
 اپنے دل کی بات چھپاتا بھی چاہتا ہے اور اس کا اظہار بھی کرنا چاہتا ہے - اس
 کے لیے وہ ذو معنی الفاظ استعمال کرتا ہے جس سے جاننے والے ہر تو انکشاف
 ہو جائے لیکن دوسروں سے وہ بات چھپی ہوئی رہے - عشق و عاشقی کے سلسلے
 میں تو ایسی زبان اور بھی ضروری ہو جاتی ہے - لیام گوئی اس معاشرے کی
 اسی لیے معاشرتی و تہذیبی ضرورت تھی -

اہام کی نوعیت یہ ہے کہ شاعر پورے شعر یا اس کے جزو سے دو معنی
 پیدا کرتا ہے یا پھر ایک ذو معنی لفظ کے استعمال سے دو مطالب ہم پہنچاتا
 ہے - یہ دونوں صورتیں نتائج میں داخل ہیں - اول الذکر کو امیاج اور آخر
 الذکر کو اہام کہتے ہیں - اہام کے معنی یہ ہیں کہ وہ لفظ ذو معنی ہو جس پر
 شعر کی بنیاد رکھی گئی ہے اور ان دونوں معنی میں سے ایک معنی قریب ہوں
 اور دوسرے بعید - اپنے شعر میں شاعر کی مراد معنی بعید سے ہو قریب سے نہیں -
 یہ بات واضح رہے کہ اہام میں شعر کا مطلب ایک ہی ہوتا ہے دو نہیں ہوتے -
 وہ لوگ جو اہام کا رشتہ سنسکرت کے ”سلیش“ سے جوڑتے ہیں ، بھول جاتے
 ہیں کہ سلیش اور اہام میں بنیادی فرق یہی ہے کہ سلیش میں ایک شعر کے تین

تین چار چار معنی ہوتے ہیں جبکہ ایہام میں صرف ایک معنی ہوتے ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ ایہام کا شعر پڑھ کر ذہن دونوں معنوں کی طرف جاتا ہے لیکن جلد ہی ایک معنی کو تلاش کر لیتا ہے اور اسی تلاش کے عمل سے وہ شعر سے لطف اندوز ہوتا ہے۔ اس دور کے ایہام گوئیوں نے عام طور پر لفظوں میں سے ایہام پیدا کیا ہے۔ دوسرے میں، جو اب بھرنش کی قدیم ترین صنف شاعری ہے، عام طور پر یہی صورت ملتی ہے۔ اس کا اثر بھی اس دور کی شاعری نے قبول کیا ہے۔

صنائع اگر شعر میں اعتدال کے ساتھ استعمال کیے جائیں تو شاعری میں اثر انگیزی بڑھ جاتی ہے۔ ”صنائع اس وقت زیادہ موثر ہوں گے جب اس بات کا ہتا نہ چلے کہ یہ صنائع ہیں۔“ اس دور میں جب ایہام گوئی کا رواج شروع ہوا تو ہر شاعر اسی کوشش میں لگ گیا کہ وہ ایہام گوئی میں ایک دوسرے سے بازی لے جائے۔ اعتدال، جو اس معاشرے کا مزاج نہیں تھا، ایہام گوئی میں بھی باقی نہ رہا اور تلاش ایہام میں مبتدل و بازاری مضامین شاعری میں در آئے اور ایہام کی یہ خوبصورتی :

بھجے ان کہنہ الہاکوں میں رہتا خوش نہیں آتا
بنایا اپنے دل کا ہم نے اور ہی ایک نو محلا
(آبرو) اس پست سطح پر آگئی :

دکھنی ہسر کے زخم جائل گویں سر کٹتا
ہولا کہ میں کٹتا ہوں ترا اور گلے ہتا
(آبرو) فان جو بھیجے تو مہدا ظلم کا ست رنگہ روا
حشر میں ظالم کا آئینہ ہے دوزخ کا توا
(ناجی) اور اس کی وجہ یہ تھی کہ ہر شعر میں ایہام لانے کی کوشش کی وجہ سے اعتدال کا سرا ان کے ہاتھ سے چھوٹ گیا تھا۔

صنعت ایہام ایسی گوئی قابل مسمت چیز نہیں ہے۔ تہذیب یافتہ درباروں میں ایہام تہذیب و شائستگی کی علامت اور بات گو گھل کر گھسنے کے بیانیے ”مکتھم“ میں بیان کرنے کا مستندہ طریقہ سمجھا جاتا رہا ہے۔ انگلستان میں ملکہ ایلزبتھ کے دربار میں ایہام کا بہت زور تھا۔ اس دور کے شاعر اور ڈرامہ نگار اس صنعت کو عام طور پر استعمال کرتے تھے۔ شیکسپیر کے ڈراموں میں ایہام (PUN) کثرت سے استعمال ہوا ہے۔ یہ رجحان، عہد شاہی دور کی طرح، جب وہاں بھی بہت بڑھ گیا تو آئندہ دور میں، مرزا مظہر جانجانی کی طرح، ڈاکٹر جولسن نے اس کے خلاف مہم چلائی اور اسے مبتدل کہہ کر رد کر دیا۔ لڑائی

میں لوئی چہاردہم کے عہد میں بھی ایہام کا عام رواج تھا ۔ ادبیاتِ عالم کی تاریخ بتاتی ہے کہ جب ایک رجحان کثرتِ استعمال سے پامال ہو جاتا ہے تو نئی نسلیں نئے رجحانات کی تلاش میں اس رجحان کو مینڈل کہہ کر رد کر دیتی ہیں ۔ میں صورتِ بدِ شاہ کے آخری دور میں بھی پیش آتی ، ورنہ ایہام بھی ایک ایسی ہی صنعتِ شعر ہے جیسی مراعاتِ النظیر ، حسنِ تعلیل اور مبالغہ وغیرہ ہیں ۔ جہاں ایہام سلیقے سے استعمال ہوا ہے وہاں الفاظ کی ترتیب سے معنی میں نہ داری پیدا ہو گئی ہے ۔ ایہام گو شعرا الفاظ کو پیرمندی کے ساتھ استعمال کر کے الفاظ کی لفظی و معنوی مناسبتوں سے ایک معنوی ربط اور موسیقیانہ آہنگ پیدا کرتے ہیں ۔ اکثر اشعار ایسے ملتے ہیں جن میں خوبصورت نقش آہرتا ہے ۔ یہ فن زر دوزی اور در و دیوار پر پھول پتیاں پٹانے کے فن سے قریبی مناسبت رکھتا ہے ۔ جیسے نقش و نگار کا فن آرٹ کے دوجے سے گرو کو محض دستکاری (Craft) کے درجے پر آگیا تھا اسی طرح شاعری میں لفظوں سے معنی کے نقش بنانے کا عمل بھی ”دستکاری“ کی سطح پر آکر زوال پذیر ہو گیا ۔ شاعر فطری طور پر آہنگ اور مناسبتیں تلاش کرتا ہے ۔ عظیم شاعری میں الفاظ کے اسی تخلیقی عمل سے ایک ہم آہنگی پیدا کی جاتی ہے جس سے معنی آفرینی اور اس کے اظہار میں مدد ملتی ہے ۔ ع : ”از جان و جہان بگزر تا جانِ جہان بینی“ میں مولانا روم نے جان و جہان اور جانِ جہان میں لفظوں کے آٹھ پھیر سے معنی پیدا کر کے اس حلیت کا اظہار کیا ہے جو تصوف کی جان ہے ۔

ایہام گوئی اتنا آسان فن نہیں ہے جتنا بظاہر نظر آتا ہے ۔ ایک طرف مضمون پیدا کرنا اور دوسری طرف اس مضمون کے لیے ایک ایسا لفظ تلاش کرنا جس سے شعر کے مفہوم کو دھری سطح پر معنی کے رشتے میں پرویا جاسکے ، آسان بات نہیں ہے ۔ اس کے لیے علم ، ہنر ، مشق اور سنجیدہ کاوش کی ضرورت ہوتی ہے ۔ یہ سنجیدگی ، اپنے معنوی ابتذال کے باوجود ، ہمیں ہر ایہام گو شاعر کے ہاں نظر آتی ہے ۔ صنعتِ ایہام میں چند ایسی خوبیاں ہیں کہ اوسط درجے کے مذاق کے لوگ بھی شعر سے متاثر و لطف اندوز ہو سکتے ہیں ۔ ایہام گویوں کے ہاں لفظ تازہ کی تلاش سے نہ صرف زبان میں الفاظ و مرکبات کی تعداد بڑھی بلکہ اُردو شاعری کا ایک مخصوص لہجہ بھی تشکیل پانے لگا جو فارسی سے متاثر ہونے کے باوجود اس سے الگ اور ممتاز تھا ۔ ایہام گویوں کی اس کوشش سے سینکڑوں ہندوی و مقامی الفاظ اس طور پر استعمال ہوئے کہ اُردو زبان کا جزو بن گئے ۔ نہ صرف الفاظ بلکہ ہندی شاعری کے مضامین ، خیالات اور اس کے امکانات بھی اُردو شاعری کے

تصویر میں آ گئے ۔ ایہام کوئی شاعری و زبان کا ایک فطری طرز ہے لیکن جب اس دور کے شعرا نے اصول شعر کے طور پر اسے کثرت سے استعمال کیا تو یہ طرز ہمال ہو کر مبتذل ہو گیا اور نئی نسل کے شعرا نے رجحانات کی تلاش میں "تازہ گوئی" کی طرف چلے گئے ۔ اس کے علاوہ ایک وجہ اور بھی ہوئی کہ نادر شاہ کے حملے اور قتل عام کے بعد اس معاشرے کا انداز فکر اور رویہ بھی بدل گیا تھا ۔ خود بچہ شاہ ، جو اپنی رنگ رلیوں کی وجہ سے رنگیلا کہلاتا تھا ، نظیروں کی صحبت میں بیٹھنے لگا ۔ ۶۔ قیروں کی صحبت میں بیٹھنا اس بات کا اشارہ تھا کہ ہوا کا رخ بدل گیا ہے ۔ ہوا کا رخ بدلنے سے یہ رجحان بھی اپنے تہذیبی مولوں سے کٹ کر تیزی سے مُردہ ہونے لگا ۔

اس دور کا دوسرا قابل ذکر رویہ "عشق" ہے ۔ اس عشق کا تعلق کسی گہری روحانی واردات یا باطنی گہنیت سے نہیں ہے بلکہ دوسرے معاشرتی عوامل کی طرح اس کا سارا زور ظاہر برستی پر ہے ۔ اسی لیے بچہ شاہی دور کی شاعری میں کسی گہرے باطنی تجربے سے پیدا ہونے والے سوز و گداز کا پتا نہیں چلتا ۔ یہ عشق چلتا پھرتا عشق ہے ۔ کسی عورت کو دیکھا ، اور یہ عورت عام طور پر ملوات ہے جسے مال و دولت سے حاصل کیا جا سکتا ہے ، چند روز اس کے عشق میں مبتلا رہے ، آپس پھریں ، گھر در کے چکر کاٹے ، اس کے ملنے والوں سے ملے اور جب وصال نصیب ہوا تو کچھ عرصے کے بعد عشق کا خیار بھی اتر گیا اور اب عاشق نئے عشق کے لیے پھر سے تیار ہو گیا ۔ اسی لیے اس دور میں عاشق بھی پر جاتی ہے اور معشوق بھی ۔ دونوں ذرا دیر گو ، دیوار پر قطار میں چڑھنے اترنے والی چوٹیوں کی طرح ، ملنے ہیں اور پھر جدا ہو جاتے ہیں ۔ یہ دور اور اس کا عشق مزے لینے اور کلی چھترے اڑانے کا دور ہے ۔ اس عشق میں جسم کو چھو کر گرمی پیدا کرنے اور زہست کے مزے لینے کی شدید خواہش ملتی ہے ۔ کالی بھی اسی لیے مزا دیتی ہے ۔ آبرو کے یہ شعر اس دور کے تصور عشق کی ترجمانی کرتے ہیں :

ہنس ہاتھ کا پکڑنا کیا سحر ہے پیارے
بھونکا ہے تم نے منتر گویا کہ ہم کون چھو کر
لکھے ہے شیریں اس کو ساری اپنی عمر کی تلخی
مڑہ بابا ہے جن عاشق ہیں تیرے سن کے گالی کا

اس عشق میں ، جو محض جسم کی آگ پھانے کی خواہش کا شریفانہ نام ہے ، عیش و طرب اور جوش و مستی شامل ہے جس کو آسودہ کرنے کے لیے ایک

ہے ایک طرح دار رنڈی ، لنگ سک ہے درست لولٹے اور عاشقوں کا قتل عام کرنے والے ہبچڑے موجود ہیں ۔ ان کے علاوہ بانکے ہیں ، چھیلے ہیں ، چھل چھیلے ہیں ، نظر باز ہیں جن سے سارا معاشرہ مزا لے رہا ہے ۔ یہ ساری تہذیب مزے لینے کی خواہش میں مبتلا ہے ۔ یہ مزا گھر میں نہیں بازار میں ملتا ہے جہاں ایک طرف طوائف ہے اور دوسری طرف اسرہ ہیں :

مل گیا تھا باغ میں معشوق اک لنگ دار سا

لنگ و رو میں بھول کی مانند ، سچ میں غلام (آبرو)

اس تہذیب کے باطن میں گوپ الدھیرا ہے ۔ ظاہر بھی تاریک ہے ۔ باطن میں روشنی پیدا کرنا بڑی جاندار اور صحت مند تہذیبوں کا کام ہے ، اس لیے یہ تہذیب ہر دم ”چراغدار“ سے اپنی آنکھوں کو خیرہ کرنے میں مصروف ہے ۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ عرس کے موقع پر ، مذہبی تقاروب پر مزاروں گو بقعد اور بتایا جا رہا ہے ۔ کلی کوچے روشن کئے جا رہے ہیں ۔ ”مرقع دہلی“ کے حوالے سے اس کا ذکر ہم پھلے صفحات میں کر آئے ہیں ۔ مزا اپنے میں یہ تہذیب اتنی دیوانی ہو گئی ہے کہ مزاروں کو بھی شراب ناب سے غسل دیا جا رہا ہے ۔ اس کے عشق میں ، شراب نوشی میں ، عرسوں اور میلے ٹہیلوں میں ، ہاڑ ہو میں ، خلع جگت اور اور ایام میں ”مزا“ لے کر اپنی تقدیر کو بھلانے کی کوشش کا احساس ہوتا ہے ۔ اس بے فکری میں ، جو ہمیں اس معاشرے میں نظر آتی ہے ، بنیادی طور پر فکر سے لظریں چرانے کی چھٹی ہوئی خواہش اپنا کام کر رہی ہے ۔ ”باہر ہمیشہ کوش کہ عالم دوبارہ نیست“ اس تہذیب کا مزاج ہے ۔ مجد شاہ گو جب نادر شاہ کے دلی میں داخل ہونے کی خبر ملتی ہے تو یہ کہنے ہوئے کہ ”ابن دفتر سے معنی غرق منے ناب اولی“ تلمذ کے ہاتھ سے پروا نہ لے کر اسے شراب میں ڈبو دیتا ہے ۔ یہ حقیقت ہے آنکھیں نہ ملانے اور فکر کو بے فکری میں ڈبونے کا نفسیاتی اظہار ہے ۔ یہی مزاج اس دور کے عشق میں بھی موجود ہے اور یہی انداز عشق اس کی موسیقی میں ، اس کے مذہب اور رسوم مذہب میں ، میلے ٹہیلوں اور اس کی شاعری میں ظاہر ہو رہا ہے ۔ عاشق کا مزاج یہ ہے کہ اگر معشوق ہاتھ نہیں آیا تو زیادہ سے زیادہ جی نقصان ہوا کہ معشوق کی کلی میں دوچار چکر لگانے کی محنت اکلوت گئی ۔ آبرو چونکہ اس تہذیب کا نمائندہ شاعر ہے اس لیے اس کے ہاں اس عشق کی ساری صورتیں سامنے آتی ہیں :

عاشق کا کیا کیا جو کیا بوالہوس نہیں شوق

دن چار تجھ کلی میں آکر بھٹک گیا

شعبہ گھینچ جب گد چلا یوالہوس کی اور

تب چھوڑ آرو کون گلی سبب شک کیا

معشوق ہیں عاشقوں کے ہجوم میں گھرا ہوا ہے اسی لیے اسے اسے کرتب کرنے پڑتے ہیں کہ جان بھی رہے ع "نیری جو بات ہے اسے حکمتی سو فی سہ خالی نہیں" -
 یہاں عشق کے بالکل وہی معنی ہیں جو آج کل مغرب میں love کے ہیں جو یکسر جنسی و جسمانی ہے - عشق مجازی سے عشق حقیقی تک پہنچنے کی بات اس تہذیب میں لمبے معنی ہے - یہ تو جسم کا معاشرہ ہے اور یہی اس کی منزل ہے :

یار سے برگزیدہ آیا ہر میں وہ نازک خیال

عاشق کرنا ہمارا سخت ہے حاصل ہوا (آرو)

جو لوٹا پاک ہے سو خوار ہے ٹکڑے کے ٹپیں عاجز

وہی راجا ہے دل میں جو عاشق کے لئے بڑ جا (آرو)

وہ ہے سوتا جسو ہووے خوب کسی میں

وہ ہے دلبر جسو ہووے ایسے اس میں (مضمون)

اس تصور عشق میں بے ثباتی ، گزرتے وقت کے عارضی ہونے اور مستقبل پر بے یقینی کا احساس موجود ہے - اسی لیے یہ معاشرہ پارہاشی ، محل آرائی ، عیش و نشاط ، میلے ٹھیلے ، عورت ، لڑکے ، شراب میں ڈوب کر زیست کا مزا پانے میں لگا ہوا ہے - اس دور کی شاعری ، اپنے سے پہلے اور بعد کی شاعری سے اسی لیے مزاج میں بالکل مختلف ہے - ایک قابل ذکر بات یہ ہے کہ اس دور کے ادب میں کسی صاحب گردار ، ہاداد یا مرد میدان کا کہیں ذکر نہیں آتا - جعفر زلی کے کلیات میں ، سوائے اورنگ زیب عالمگیر کے ، ایک بھی شخصیت ایسی نہیں ہے جو معاشرتی برائیوں میں ملوث نہ ہو - "مراغہ دہلی" میں بھی کسی ہاداد یا مدبتر کا ذکر نہیں ملتا جس کے معنی یہ ہیں کہ یہ دور ایسے افراد سے خالی تھا - یہ دور ہند ایرانی تہذیب کے زوال کا نقطہ عروج تھا -

اس دور اور اس دور کی شاعری کا ایک اور نمایاں رجحان "امرد پرستی"

ہے - ہندی شاعری میں عورت مرد سے اظہار عشق کرتی ہے - عربی شاعری میں مرد عورت سے اظہار عشق کرتا ہے - فارسی شاعری میں مرد اپنے جذبات عشق کا اظہار مرد سے کرتا ہے - خاقانی ، انوری ، سعدی ، حافظ ، ظہیر فارابی ، امیر خسرو ، نظیری ، صائب ، کلیب ، بیدل ، ناصر علی ، جلال امیر ، عبدالغنی قبول سب کے کلام میں اس نوع کے اشعار ملتے ہیں - لڑکوں سے عشق کرنا ایران میں عام تھا جس میں عوام و خواص اور شعرا سب ملوث تھے - دہلی کے ذکر میں "آتشکدہ"

میں لکھا ہے کہ ایک نری غلام نے ، جس پر وہ عاشق تھا ، اسے قتل کر دیا تھا ۔ ۸۔ سراج الدین علی خان آرزو نے اپنے تذکرے میں جت سے فارسی شعرا کے ایسے ہی واقعات لکھے ہیں ۔ کلم سوزی سمرقندی کے بارے میں لکھا ہے کہ عاشق پیشگی میں مشہور تھا ۔ ایک - سوزن گر کے لڑکے پر عاشق ہو گیا اور اسی مناسبت سے سوزنی قتلص اختیار کیا ۔ ۹۔ "ملا" شمس ہمدانی کو اس کے محبوب ہادیوں نے قتل کر دیا تھا ۔ ۱۰۔ ہد ابراہیم شوکتی جب ہندوستان آیا تو ایک راجپوت لڑکے پر عاشق ہو گیا اور اس سے حرکت لاشائستہ کی درخواست کی ۔ لڑکے نے اسے قتل کر دیا ۔ ۱۱۔ "ملا" طاہر ناہینی شاہ عباس صفوی کے ایک خانہ زاد پر عاشق ہو گیا اور اسے اپنے حجرے میں لے گیا ۔ یہ خبر جب بادشاہ کو مل تو "ملا" طاہر کو بلوایا اور تینے ہوئے لوہے کو اٹھا کر "ملا" طاہر کو دیا کہ اسے ہوسہ دے ۔ اس نے ہوسہ دیا تو اس کے لب و دہن جل گئے اور اسی ترتیب سے اس کے دوسرے اعضا بھی جلا دیے ۔ بعد میں کسی خواص کے گھنٹے سے اس کی جان بٹھ دی ۔ ۱۲۔ رشک ہمدانی کسی علاقہ بند کے لڑکے پر عاشق ہو گیا اور اسی سبب سے علاقہ بندی (رستی بنانے) کا پتہ سیکھا اور اس میں استاد کی درجہ حاصل کیا ۔ ۱۳۔ ہد سعید سرمد ٹھٹھہ کے ابھی چند لاس ایک لڑکے پر عاشق ہو گیا ۔ ترک دنیا کر کے ستیاسیوں کی مانند مادر زاد برہنہ اپنے معشوق کے دروازے پر جا بیٹھا ۔ لڑکے کے باپ نے عشق کی ہانی کے خیال سے اسے اپنے گھر میں چمک دے دی اور بیٹے کو اس سے ملنے کی اجازت بھی دے دی ۔ وہیں سرمد نے ابھی چند کو توریت ، زبور اور دوسرے صحائف کی تعلیم دی ۔ ۱۴۔ امرد برستی کا یہ رجحان آئندہ دور میں بھی نظر آتا ہے ۔ میر اور سودا کی شاعری میں بھی امرد برستی کی طرف واضح میلان ملتا ہے ۔ ناسخ کے دو لونٹوں ، میرزاں اور بانکے بھاری شجاعت ، کے نام سعادت خان لاسر نے اپنے تذکرے میں دیے ہیں ۔ ۱۵۔ آداب رائے رسوا کے بارے میں لکھا ہے کہ ولولہ عشق سے ترک ننگ و نام کر کے کوچہ و بازار میں بھرتا تھا اور یہ شعر پڑھتا تھا : ۱۶۔

رسوا رسوا ، شراب رسوا ، درہنر رسوا

اس عاشق کے لکھے میں جس کا گزیر رسوا

ہد شاہی دور سے چلے ہی امرد برستی کا رجحان عام ہو گیا تھا ۔ جعفر زلی نے بھی کئی نظموں میں اس کا ذکر کیا ہے :

لونٹے بھریں ہیں گھر بہ گھر گھواہیں نوالے توریت

بیوے بھریں چاکر نفر ، یہی برے احوال میں

غرض کہ فارسی و اردو تذکروں میں اس نوع کی عاشقی کے حوالے عام طور پر ملتے ہیں لیکن یہ شاہی دور اسرد پرستی کی مقبولیت کا نقطہٴ خروج تھا۔ اس دور میں لڑکوں نے غیر معمولی اہمیت حاصل کر لی تھی۔ ان کو اپنے ساتھ رکھنا اور ان کے پیچھے دیوالہ ہونا ایک عام بات تھی۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ لڑکوں سے عشق کی ایک پوری روایت اس دور میں جنم لیتی ہے۔ یہ شاہی دور کے امراء عظام میں اعظم خاں کا نام بھی آتا ہے۔ وہ اپنی اسرد پرستی کی وجہ سے خاص شہرت رکھتا تھا۔ مرزا مشو اس دور کے ایک اور امیر زادے تھے جو فن اسرد پرستی میں اتنے طاق تھے کہ اکثر امیر زادے اس علم کے ضروری گذر ان سے سیکھتے تھے۔^{۱۷} اس دور میں فن اسرد پرستی نے اتنی ترقی کی کہ نہ صرف استاد شاگردی کے رشتے قائم ہو گئے بلکہ لڑکوں کی سجاوٹ، وضع قطع، آرائش اور حسن و جمال کے طور طریقے بھی مقرر ہو گئے۔ آہو نے پوری ایک مثنوی ”در موعظہ آرائش معشوق“ کے عنوان سے اس موضوع پر قلم بند کی ہے جس میں بتایا ہے کہ حسن و جمال کو نکھارنے کے لیے لڑکے کو کون کون سے طریقے اختیار کرنے چاہئیں اور اپنی شخصیت کو ”پرکشش بنانے کے لیے کون سا لباس اور کیا وضع قطع اختیار کرنی چاہیے۔ یہ مثنوی معاشرے کے مزاج و ضرورت کے عین مطابق تھی اسی لیے بہت مقبول ہوئی۔ عاشقوں نے سر دھنا اور معشوقوں نے حرر جان بنا کر گلے سے لگایا۔

اس معاشرے نے اسرد پرستی کیوں اختیار کی؟ اس کی ایک وجہ تو یہ تھی کہ مرد نے عورت کو باہر کی دنیا سے کٹ کر چار دیواری میں بند کر دیا تھا۔ ہر بڑے گھر میں مردانے اور زنانے الگ الگ ہوتے تھے جن میں ہر طرح کی پردہ داری ہوتی تھی۔ پردہ دار عورت سے اظہار عشق کرنا نہایت معیوب اور بے غیرتی کی بات سمجھی جاتی تھی۔ پھر اس معاشرے میں عورت نے اپنی وہ حیثیت بھی کھو دی تھی جو متوازن معاشروں میں عورت کی ہوتی ہے۔ زوال کے زیر اثر اقدار کے بکھرنے سے جو تبدیلیاں اندر ہی اندر معاشرے میں آ رہی تھیں ان کا شدید دباؤ معاشرے کو اپنی گرفت میں لے کر بھرائی کیفیت پیدا کر رہا تھا۔ اس بھرائی کیفیت اور زیر سطح تبدیلیوں کے دباؤ سے نظریں پھٹنے اور گرتی دیواروں کی طرف سے پٹھ موڑنے کے لیے اس معاشرے نے یہ کوشش کی کہ زندگی سے خوشیوں اور مسرتوں کے آخری قطرے بھی ٹھوڑے لے۔ یہ تہذیب اور اس کا نظام خیال چونکہ منجمد ہو چکا تھا اور خود کو تبدیل کرنے پر آمادہ نہیں تھا، اس لیے خوشیوں کی تلاش ایک ”جھوٹا اور غیر فطری عمل تھا۔ ایسے

میں جب حقیقی مسرتوں سے یہ معاشرہ محروم ہونے لگا تو اس نے خوشیوں کا عارضی بدل تلاش کر لیا۔ اسرد پرستی بھی خوشیوں کی تلاش میں ایک بدل کی حیثیت رکھتی ہے۔ ہر طرف کٹھن کھیل کھیلایا جا رہا ہے، عطلین سجا جی رہی ہیں اور صدیوں کی دولت، جاگیریں، جائیدادیں جھوٹی خوشیوں کے حصول پر اڑائی جا رہی ہیں۔ کوئی منزل، کوئی جہت اور مقصد چونکہ اس معاشرے کے سامنے نہیں تھا اس لیے اس کا ہر عمل اور ہر فعل فکر و خیال سے عاری تھا۔ سارا زور موسیقی، راک، رلگ، رقص و سرود، نالک، دانکن، سرائنگ اور شراب و دگزام پر تھا۔ یہ عمل ایک صحت مند معاشرے میں بھی ہو سکتا ہے لیکن یہ ساری چیزیں زندہ و متحرک نظام خیال کی ایک شاخ کے طور پر بھٹی بھوتی ہیں۔ خود سارا پڑ نہیں بن جاتیں۔ یہاں سارا پڑ تو سوکھ رہا تھا صرف ایک آدھ شاخ پری تھی۔ ادب چونکہ زندگی کا آئینہ ہے اس لیے اس معاشرے کے سارے رویے اس دور کے ادب میں ظاہر ہو رہے ہیں۔ آبرو اس دور کا نمائندہ شاعر ہے جس کی شاعری میں اس تہذیب کی روح رنگ رلیاں سنائی دیتی، چھکتی اور چھلکی کرتی نظر آتی ہے۔ آبرو کی شاعری میں، اس دور کی عام تہذیب کی طرح، ازدواجی رشتوں کی مسرتوں کا سراغ نہیں ملتا۔ یہاں عاشق بھی جھوٹا ہے اور معشوق بھی۔ دونوں عیار ہیں اور غوش وقتی اور وقتی رشتے کے طلب گار ہیں۔ جب بھی کوئی بڑی تہذیب گرتی ہے تو یہ عمل اسی صورت میں نظر آتا ہے۔ دن رات سوچ کی روشنی میں رہنے والی برطانوی سلطنت آج ایک جزیرے میں محصور ہو گئی ہے۔ وہاں بھی اسرد پرستی کو قانونی طور پر تسلیم کر لیا گیا ہے۔ یونانی تہذیب کو دیکھئے تو ہومر والے معاشرے میں خاوند کے لیے بیوی اور بیوی کے لیے خاوند ایک خاص اہمیت رکھتے ہیں، لیکن ہومر کے چھ سو سال بعد ہم دیکھتے ہیں کہ عورت اس معاشرے میں الگ تھلک ہو کر تہذیبی دھارے سے کٹ گئی ہے اور زن بیزاری ایک عام رجحان بن کر سارے معاشرے کے رگ و پے میں سرایت کر گیا ہے۔ عورت کی جو ذمہ داریاں ہومر کے دور میں تھیں وہ اب باقی نہیں رہیں۔ وہ تہذیبی سطح پر بے آواز اور معاشرتی سطح پر ناکارہ تھیں۔ چھ شاہی دور کی ”لیگم“ کے ساتھ جو تصور وابستہ ہے یونان کے اس دور کی عورت پر بھی اس کا اطلاق ہوتا ہے۔ خاندانی اکائی گمزور پڑ گئی ہے اور مرد عورت کا رشتہ شریفانہ مجبوری کا ہو کر رہ گیا ہے۔ چھ شاہی دور کی عورت سچی محبت کی پیاس میں تڑپ رہی ہے۔ باپ اور بیوی کا رشتہ گمزور پڑ گیا ہے اور اب ایک بے پانی کے خوف میں مبتلا ہیں۔ یونانی معاشرے

نے اس دور میں اپنے جذباتی تقاضوں اور خوش وقتی کے لیے عقلیں آراستہ کر کے ان مخلوق کو ہیشہ ور عورتوں اور لوغیز لڑکوں سے آزاد کر لیا تھا۔ یہی صورت بد شاہی دور میں نظر آتی ہے۔ جیسے ہیشہ ور عورتوں کا ایک طبقہ یونان میں پیدا ہو گیا تھا اس طرح بد شاہی دور میں ہیشہ ور عورتوں کا ایک لشکر اس ہیشے میں داخل ہو گیا۔ جسے اور عزت کے ساتھ امراء کے دربار تک رسائی کا بھی سبب بنا اور کلیاب راستہ تھا۔ ان عورتوں نے اپنے اندر وہ ساری خصوصیات پیدا کیں جن کو اس دور کا مرد دل سے چاہتا تھا۔ بد ہیشہ ور عورتیں جنسی اعتبار سے ایک شعلہ تھیں، ذہنی طور پر شراب کی طرح تازہ دم کرنے والی اور ناز و ادا، خوش کلامی، عشوہ طرازی، ایہام، ضلع، کجکرت و لطیفہ بازی سے دل کو موہ لینے والی۔ اس عورت کا درجہ اس معاشرے میں بیوی سے بلند تر تھا۔ دوسری طرف نئے مزے کے لیے لوغیز لڑکے تھے جنہیں دیکھ کر معاشرے کے ہر فرد پر گہرا اثر ہوتا تھا۔ ذرا آبرو، ناجی و مضمون کے یہ اشعار دیکھئے کہ وہ ہم سے کیا کہہ رہے ہیں اور کس روئے کا اظہار کر رہے ہیں :

- مباحث بیچ گویا مادر کنتانی ہے وہ لوندا
(آبرو) مباحث بیچ مرتا ہا تک دانی ہے وہ لوندا
بدن فعل سیتی اس کا صفا اور نرم و رنگیں تر
(آبرو) گویا مرتا قدم باقات سلطانہ ہے وہ لوندا
مر اوہر لال چیرا اور دہن جوہ غنجد رنگیں
(ناجی) چار مدعا، لعل بدخشان ہے یہ لڑکا
قیامت قامت اوس کا دیکھ کے الیم کے چون خوباں
(ناجی) چمکا ہے برنگ مہر سورانی ہے یہ لڑکا
چلا کشتی میں آگے سے جو وہ محبوب جاتا ہے
کبھی آنکھیں بھر آتی ہیں کبھی جی ٹوب جاتا ہے (مضمون)

یہی صورت یونان معاشرے میں نظر آتی ہے۔ زنونون (Xenophon) نے سمپوزیم میں لکھا ہے ۱۸ کہ ایک امیر کبیر کالیاس (Callias، ق - ۴ - ۳۲۳) کے ہاں دعوت تھی۔ سب کھانے پر بیٹھ چکے تھے کہ اتنے میں ایک نوجوان حسین لڑکا آتولیکس (Autolycus) داخل ہوا۔ اسے دیکھتے ہی ساری محفل کو سائب سوٹھ گیا۔ ساری محفل ایسی بے خود تھی کہ جب بھانڈے نے لطافت و ظرافت سے محفل کو محفوظ کرنا چاہا تو اس نے محسوس کیا کہ اس کی باتوں میں کوئی دلچسپی نہیں لے رہا ہے۔ یہی حال بد شاہی دور کا تھا۔ لوغیز لڑکوں کو دیکھ

گر عشق کی آگ ملگنے لگتی - ربات سے عاشق سہجور جلتے لگتا - محبوب سے ملنے کے لیے عاجزی دکھاتا - اس کی گلی کے چکر لگاتا - اپنی باؤں کی قسمیں کھاتا - اس کے آستان کی جیسہ سائی کرتا - اسے دہکتا تو بات یہی نہ کر سکتا - چونکہ محبوب لڑکا ہے اس لیے جفاکار بھی ہے اور جفا جو بھی - ہرجائی بھی ہے اور بے ولا بھی - عام طور پر یہ محبت چہرے پر میزہ آگئے کے کچھ دن بعد تک رہتی اور پھر کافور ہو جاتی - عاشق نئے معشوق کی تلاش کر لیتا اور معشوق خود عاشقوں کی صف میں داخل ہو جاتا -

دونوں طرف میں داڑھی خورشید رو کے دوڑی

دیکھو زوال یسارو ، آہا ہمارا زمانہ (آبرو)

اسی لیے حسن کا تصور یہ ہے کہ وہ نالی ہے - عشق بھی وقتی و عارضی ہے - افلاطون نے اپنے ابتدائی مکاتبات میں لڑکے سے عشق کے تصور پر اسی بلند و بالا عبارت تعبیر کی ہے کہ وہ روحانیت کو چھونے لگتی ہے - اس نے لڑکے کی محبت کو حقیقتِ اعلیٰ تک پہنچنے کا ایک طریق بتایا ہے -^{۱۹} یہی وہ تصور ہے جسے ہمارے صوفیائے کرام نے عشقِ مجازی سے عشقِ حقیقی تک پہنچنے کا ذریعہ بتایا ہے اور جسے ”المجاز قنطرة الحقیقة“ کے فقرے سے ادا کیا جاتا ہے - اپنی تہذیبی و فکری روایت کے زیر اثر افلاطون نے اس روایت کو علویت عطا کی - یہ تصور یونان سے ایران آیا اور وہاں سے برعظیم آ کر مذہبی و معاشرتی سطح پر خوب پروان چڑھا - لیکن چھ شاہی دور میں نہ کوئی سقراط تھا ، نہ کوئی افلاطون اس لیے یہاں امرت پرستی خوش وقتی اور دل پہلاؤسے کے دائرے سے باہر نہ نکل سکی - اس دور کی شاعری پر حقیقی تصوف کا بھی کوئی گہرا اثر نہیں ہے - اس میں تعویذ گندے والے صوفیہ تو نظر آتے ہیں لیکن کوئی چراغِ دہلی ، کوئی گیسو دراز یا کوئی نظام الدین اولیا نظر نہیں آتا - بہر حال امرت پرستی کی یہی فارسی روایت چھ شاہی دور کے سازگار تہذیبی ماحول کے زیر اثر ، اردو شاعری میں جلب ہو کر اس کی روایت کا حصہ بن گئی جس کا واضح اظہار اس دور کے ایام گوہوں کی شاعری میں ہوا ہے - آبرو اسی تہذیبی فضا اور ذہنی ماحول کا ترجمان ہے -

(۲)

اب ایک مسئلہ ، جس پر اہل علم و ادب بحث کر چکے ہیں ، یہ ہے کہ شمالی ہند میں اردو شاعری کے اس پہلے باقاعدہ دور میں ، دیوان کی ترتیب کے اعتبار سے ، اولیت کا شرف کس شاعر کو حاصل ہے ؟ جعفر زلی کے علاوہ

اس دور کے تین شاعر سامنے آئے ہیں۔ ایک آبرو، دوسرے حاتم اور تیسرے قانع۔ حاتم نے ”دیوان زادہ“ کے دیباچے میں لکھا ہے کہ عزیز الدین عالمگیر ثانی کے تیسرے سال جلوس ۲۰ میں اس نے ”دیوان قدیم“ سے انتخاب کر کے ”دیوان زادہ“ کے نام سے اپنا نیا دیوان تیار کیا۔ عالمگیر ثانی ۱۰ شعبان ۱۱۶۷ھ سے ۸ ربیع الثانی ۱۱۷۳ھ (۲ جون ۱۷۵۸ء سے ۲۹ نومبر ۱۷۵۹ء) تک برسرِ تخت رہا۔ عالمگیر ثانی کا تیسرا سال ۱۱۶۹ھ/۵۶ - ۱۷۵۵ء میں شروع ہوتا ہے جس کے معنی یہ ہوئے کہ دیوان زادہ ۱۱۶۹ھ/۵۶ - ۱۷۵۵ء میں مرتب ہوا۔ لفظ ”لاہور“ کے دیباچے میں حاتم نے لکھا ہے کہ ”دیوان قدیم“ پچیس سال سے ہندوستان میں مشہور ہے۔ ۲۱” اس سے یہ بات سامنے آتی کہ حاتم نے ”دیوان قدیم“ ۲۵ - ۱۱۶۹ھ = ۱۱۳۳ھ/۳۲ - ۱۷۳۱ء میں مرتب کیا تھا۔ دیوان زادہ کے ایک اور نسخے ۲۲ میں حاتم کا ایک شعر ملتا ہے :

الہندس برس ہوئے کہ حاتم مشتاق قدیم و کہنہ گو ہوں

یہ شعر الہندس کے چھائے چالیس عدد کے ساتھ ”دیوان زادہ“ لفظ ”لاہور“ میں ۱۱۶۸ھ کے تحت ملتا ہے۔ شعر کی ان دونوں صورتوں سے معلوم ہوا کہ شاہ حاتم ۳۸ - ۱۱۶۸ھ = ۱۱۲۶ھ (۱۷۱۴ء) یا ۴۰ - ۱۱۶۸ھ = ۱۱۲۸ھ (۱۷۱۲ء) سے ریختہ میں شاعری کر رہے تھے۔ دیوان زادہ کے دیباچے کے ایک اور نسخے میں حاتم نے لکھا ہے کہ ”۱۱۲۹ھ سے ۱۱۶۹ھ تک کہ چالیس سال ہوئے ہیں،“ قدرِ عمر اس فن میں صرف کیا۔ ۲۳“ چلے حساب سے ۱۱۲۸ھ یا ۱۱۲۶ھ (۱۷۱۲ء) اور دوسرے حوالے سے حاتم کی شاعری کا سال آغاز ۱۱۲۹ھ (۱۷۱۷ء) ہوتا ہے۔ ان شواہد سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ حاتم کی شاعری بہر صورت دیوانِ ولی کی آمد سے پہلے شروع ہو چکی تھی۔ مصحفی نے حاتم کے حوالے سے لکھا ہے کہ :

”ایک روز قنبر سے بیان کیا کہ فردوس آرام کہ (نجد شاہ) کے دوسرے سال (جاوس) میں ولی کا دیوان دہل چنچا اور اس (دیوان) کے اشعار ہر چھوٹے بڑے کی زبان پر جاری ہو گئے۔ (چان کے) دو تین شاعروں نے، جن سے لاجی، مضمون و آبرو مراد ہے، ہندی شعر گوئی کے لیے ایہام کو بنیاد قرار دیا۔ ۲۴“

اس بیان سے دو باتیں سامنے آتی ہیں۔ ایک یہ کہ ولی کا دیوان نجد شاہ کی تخت نشینی کے دوسرے سال یعنی ۱۱۳۲ھ/۱۷۲۰ء میں دلی آیا اور چھوٹے بڑے کی زبان پر چڑھ گیا۔ دوسرے یہ کہ حاتم نے لاجی، مضمون و آبرو کے

ساتھ مل کر ریختہ میں ایہام گوئی کی بنیاد رکھی۔ جہاں تک اردو شاعری کا تعلق ہے وہ دیوانہ ولی کی آمد سے پہلے بھی شال اور خصوصاً دلی میں ہو رہی تھی۔ حاتم ۱۱۲۳ یا ۱۱۲۶ یا ۱۱۲۹ء (۱۷۱۲ یا ۱۷۱۳ یا ۱۷۱۷ء) فرخ ریختہ میں شاعری کر رہے تھے۔ آرو اپنا دوسرا دیوان بھی، جس کا ذکر آگے آنے کا، ۱۱۳۱ء میں مرتب کر چکے تھے۔ اب ان حقائق کی روشنی میں پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب کا یہ اقتباس پڑھیے :

”حاتم ۱۱۲۸ء سے فارسی میں شاعری کر رہے تھے مگر جب بد شاہی عہد کے دوسرے سال یعنی ۱۱۳۲ء میں ولی کا دیوان دہلی آیا اور ان کا کلام ہر طبقے میں مقبول ہوا تو حاتم نے ناجی، مضمون اور آرو کے ساتھ اردو میں شعر کہنا شروع کیا۔ فالز اپنا کلیات، جس میں آرو دیوان بھی شامل ہے، ۱۱۳۷ء میں مرتب کر چکے تھے۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ فالز کا کلیات مرتب ہو چکے کے ایک سال بعد حاتم نے فارسی میں اور پانچ سال بعد اردو میں شعر کہنا شروع کیا۔ اس طرح حاتم اور ان کے ساتھ اردو شاعری شروع کرنے والے تمام شاعروں پر فالز کا اقدم ثابت ہے۔“

اگر اس عبارت کا مقابلہ شخص کی محولہ بالا عبارت سے کیا جائے تو اس میں حاتم نے کہیں اپنی فارسی شاعری کا ذکر نہیں کیا۔ حاتم نے اپنی اردو شاعری کے آغاز کا بھی کہیں ذکر نہیں کیا بلکہ اردو شاعری میں ایہام گوئی کی بنیاد رکھنے کا ذکر کیا ہے۔ اردو شاعری کی بنیاد رکھنا اور اردو شاعری میں ایہام گوئی کی بنیاد رکھنا — شعر ہندی را بہ ایہام گوئی نہادہ داد — میں جو واضح فرق ہے اس پر کسی بحث کی ضرورت نہیں ہے۔ پھر پروفیسر ادیب کی یہ دلیل کہ حاتم ۱۱۳۲ء/۱۷۱۷ء سے پہلے فارسی میں شاعری کر رہے تھے، دیوان زادہ کے خطوط کی موجودگی میں از خود ہوں رد ہو جاتی ہے کہ دیوان زادہ کے نسخہ رام پور میں ۱۱۳۰ء کی اردو غزل موجود ہے اور نسخہ لاہور میں ۱۱۳۱ء (۱۷۱۶-۱۷۱۸ء) کی دو طرحی غزلیں موجود ہیں۔ ان غزلوں کی موجودگی سے پتا چلتا ہے کہ دیوان ولی کی آمد سے پہلے بھی حاتم اردو میں شاعری کر رہے تھے اور لفظ ”طرحی“ سے اس بات کا مزید ثبوت ملتا ہے کہ مراختوں (ریختہ کے مشاعروں) کا عام رواج ہو گیا تھا۔ پھر ۱۱۳۰ء/۱۷۱۷ء اور ۱۱۳۱ء/۱۷۱۸-۱۹ء کی غزلیں دیکھیے، ان میں ایہام دلہ عاشق کی طرح تلاشی کرتا پڑے گا۔

اب اس بات کو بھی دیکھتے چلیں کہ فائز کا اردو دیوان کیا واقعہ ۱۱۲۷ھ میں مرتب ہو چکا تھا؟ فائز نے اپنے خطبے میں ترتیب و تکمیل کلیات کے بارے میں لکھا ہے کہ:

”ہوشیہ نہ رہے کہ یہ رسالہ، جیسا کہ مذکور ہوا، جوانی کے آغاز میں لکھا جا چکا تھا۔ ان اشعار میں سے میرے ایک منشی نے اپنی موافق طبع انتخاب کر رکھا تھا۔ اکثر دوستوں نے اس کلام منتخب کی نقلیں کر لی تھیں اور فقیر اس خیال سے کہ کلام میں ربط و باہمی سب کچھ ہوتا ہے، اس پر نظر ثانی کا لوازم رکھتا تھا، لیکن پندرہ سال تک ایسا نہ ہو سکا کیونکہ دوسرے مشاغل مانع رہے۔ اس مدت کے گزر جانے کے بعد ۱۱۴۲ھ میں کچھ فرصت نصیب ہوئی تو اس مجموعے پر نظر ثانی کی اور اس کام میں ایک سال کے قریب صرف ہوا۔“ ۲۶

اس عبارت سے یہ پتا چلا کہ فائز نے اپنا کلیات مرتب کرنے کا کام ۱۱۴۲ھ/ ۱۷۲۹ع میں شروع کیا اور ۱۱۴۳ھ/ ۱۷۳۰ع میں اپنے سارے کلام پر نظر ثانی کر کے اسے ترتیب دیا۔ پندرہ سال پہلے ان کے منشی نے ایک انتخاب، اپنی ہست کے مطابق، تیار کیا تھا جس کی نقلیں بھی لوگ لے گئے تھے لیکن مصرولیت کی وجہ سے یہ خود اپنے کلام پر نظر ثانی نہ کر سکے تھے۔ اس اقتباس کے پیش نظر یہ نہیں کہا جا سکتا کہ ۱۱۲۷ھ کے کلیات میں فارسی کے علاوہ اردو کلام بھی شامل تھا۔ ۱۱۲۷ھ/ ۱۷۱۵ - ۱۷۱۳ع کے کلیات میں اردو کلام کے نہ ہونے کا ایک ثبوت یہ ہے کہ کلیات فائز کے معلوم نسخوں میں سے ایک نسخہ ایسا ہے جس میں اردو کلام شامل نہیں ہے اور جس کا ذکر پروفیسر ادیب نے خود ان الفاظ میں کیا ہے کہ ”تیسرا (نسخہ) پنجاب یونیورسٹی لاہور میں ہے جس میں فائز کا اردو دیوان نہیں ہے۔“ ۲۷ کلیات فائز کا ایک طوائف جدولوں والا نسخہ گیلانی لائبریری آج (پاکستان) میں محفوظ ہے ۲۸ جس پر تاریخ کتابت تو درج نہیں ہے لیکن صدر الدین فائز کی ۱۱۴۰ھ/ ۱۷۲۷ - ۱۷۲۵ع کی مہر ثبت ہے۔ اس میں بھی اردو کلام موجود نہیں ہے۔ نسخہ دہلی اور نسخہ لاہور کے سلسلے میں قابل توجہ بات یہ ہے کہ ان دونوں کے فارسی اشعار کے زبان و بیان میں جا بجا اختلاف ملتا ہے جس سے اس بات کو مزید تقویت پہنچتی ہے کہ نسخہ لاہور نظر ثانی سے پہلے کا وہی نسخہ ہے جو ۱۱۲۷ھ/ ۱۷۱۵ - ۱۷۱۳ع میں مرتب ہو چکا تھا اور جس پر پندرہ سال بعد نظر ثانی کر کے فائز نے نئے کلیات میں ۱۱۴۳ھ/

۳۱ - ۱۹۳۰ء تک کا حوالہ کلام شامل کر دیا تھا ۔

اب رہا یہ سوال کہ فائز نے اردو شاعری کب شروع کی ؟ تو خود ان کے دیوانِ اردو کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ وہ ولی دکنی سے بہت متاثر ہیں ۔ اردو دیوان کی ۳۶ غزلوں میں سے ۳۳ غزلیں ولی کی زمین میں کہیں گئی ہیں ۔ فائز کے لہجے ، آہنگ اور ذہیرۃ الفاظ پر ولی کا واضح اور گہرا اثر ہے ۔ اس بات سے یہ بھی نتیجہ نکلتا ہے کہ فائز نے اردو شاعری دیوانِ ولی کی آمد کے بعد ۱۱۳۲ھ/۱۹۲۰ء میں یا اس کے بعد شروع کی اور جب ۱۱۳۳ھ/۳۱ - ۱۹۳۰ء میں اپنا کلیتہً مرتب کیا تو دس گیارہ سال کا اردو شاعری کا اپنا سرمایہ بھی آخر میں شامل کر دیا ۔ فائز بہت زود گو تھے ۔ غلبہٴ کلیات میں خود لکھا ہے کہ ”اکثر ایک دن میں ایک سو بیس اشعار اور دماغ چاق و چوبند ہو تو اس سے بھی زیادہ ہو جاتے تھے“^{۲۹} اس بات کا مزید ثبوت کہ فائز نے اردو شاعری کا آغاز ۱۱۳۲ھ/۱۹۲۰ء یا اس کے بعد کیا ، چند اور باتوں سے بھی ملتا ہے ۔

قاضی عبدالودود^{۳۰} نے لکھا ہے کہ فائز نے اپنی ایک مثنوی میں عالمگیر کی وفات کے بعد بادشاہوں کے عبرت ناک انجام کا ذکر کیا ہے ۔ اس میں سارے بادشاہوں کا ذکر آتا ہے ۔ ایک مصرع میں ”اس از وے ہد شد آمد ہدہ“^{۳۱} ہد شاہ کا بھی ذکر آیا ہے جس کا حال تخت نشینی ۱۱۳۱ھ/۱۹۱۹ء ہے ۔ اس سے صاف ظاہر ہے کہ یہ مثنوی ۱۱۳۲ھ/۱۵ - ۱۹۱۳ء میں نہیں لکھی گئی ہوگی ۔ آکسفورڈ یونیورسٹی کی فہرستِ مخطوطات میں ایک مثنوی کا ذکر ہے جو ۱۱۳۴ھ/۲۲ - ۱۹۲۱ء میں لکھی گئی جس کا سال تصنیف ”دولت خانہ والا“ سے برآمد ہوتا ہے ۔ ظاہر ہے کہ یہ مثنوی بھی ۱۱۳۲ھ/۱۵ - ۱۹۱۳ء میں موجود نہیں ہوگی ۔ فائز نے اپنی ایک غزل کے مقطع میں پکرننگ کا ایک مصرع تضمین کیا ہے :

فائز گو بہا یا مصرع پکرننگ اے سجن

”گر تم ملو گے خبر سے دیکھو گے ہم نہیں“

گوہا کہ جب فائز نے یہ بجزل لکھی اس وقت پکرننگ ہمیشہ شاعر مشہور تھے ۔ اگر فائز ۱۱۳۲ھ/۱۵ - ۱۹۱۳ء میں اپنا دیوان اردو مرتب کر چکے ہوتے تو یہ کیسے ممکن تھا کہ دلی میں جہاں آبرو ، حاکم ، مضمون ، لاجی اور پکرننگ وغیرہ موجود تھے ، اس کا گوئی ذکر نہ کرتے ۔ پھر میر ، گردیزی اور قائم نے اپنے تذکروں میں ہمیشہ اردو شاعر فائز کا ذکر تک نہیں کیا جس سے اس بات

کا ثبوت ملتا ہے کہ فلز اپنے دور میں فارسی گو کی حیثیت سے تو معروف تھے لیکن ان کا اردو کلام اس دور میں قابل ذکر نہیں تھا۔ انہوں نے رواج زمانہ کے مطابق دیوانہ ولی کے آنے کے بعد ۱۱۳۲ھ/۱۷۲۰ع میں یا اس کے بعد اردو میں شاعری شروع کی۔ قاضی عبدالودود بھی اسی نتیجے پر پہنچے کہ ”یہ نتیجہ نکالنا تو درکنار، کتابت کے نسخہ“ ۱۱۳۲ھ/۲۰ - ۱۷۲۹ع میں دیوان اردو کے شمول کی بنا پر یہ کہنا بھی ممکن نہیں کہ ۱۱۲۷ھ/۱۵ - ۱۷۱۳ع میں فلز کی ریختہ گوئی کا آغاز ہو چکا تھا۔“ ۳۱۱

اب ہم آبرو کی طرف آتے ہیں۔ دیوان آبرو کے اب تک جتنے قلمی نسخے دستیاب ہوئے ہیں ان میں قدیم ترین خطوط وہ ہے جو الجمن ترقی اردو پاکستان میں محفوظ ہے۔ اس خطوط کا سنہ کتابت ۲۹ صفر ۱۱۳۳ھ/۲۲ اگست ۱۷۲۱ع ہے اور ترقی کے عبارت یہ ہے :

”کنت دیوان ریختہ مجد مبارک آبرو سلمہ اللہ تعالیٰ روز یکشنبہ بتاریخ
ہست و نیم صفر - ختم اللہ بالخیر والظفر در عہد مجد شاہ بادشاہ غازی
سنہ ۱۳ جلوس والا قلمی شد۔“ ۳۱۲

مجید شاہ کا سالر تخت لیشی ۱۱۳۱ھ/۱۷۱۹ع ہے اور تیرہواں سالر جلوس ۱۱۳۳ھ/۲۲ - ۱۷۲۱ع میں پڑتا ہے جو اس دیوان کا سالر کتابت ہے۔ اس وقت آبرو (م ۱۱۳۶ھ/۱۷۲۳ع) زندہ تھے۔ الجمن کا یہ خطوط نہ صرف ناقص الاول و آخر ہے بلکہ غلط چلہ بندی کی وجہ سے اس کے صفحات آگے پیچھے جڑ گئے ہیں۔ اسی لئے لبرسٹر خطوطات الجمن کے مؤلف افسر صدیقی امردہوی نے اسے ”بے ترتیب مجموعہ“ کلام“ ۳۳ کہا ہے۔ اس میں دراصل آبرو کے دو دیوان شامل ہیں۔ محمولہ بالا ترقیمہ دیوان اول کا ہے۔ دوسرے دیوان کا ترقیمہ ناقص الآخر ہونے کی وجہ سے موجود نہیں ہے۔“ ۳۴ خوشگو نے لکھا ہے کہ ”دیوانے ضخیم و خوب نازہ ازین عالم جمع کردہ۔“ ۳۵ صدیقی نے لکھا ہے کہ ”مثنوی ریختہ ... دیوانے ضخیم از ریختہ جمع کردہ بسیار متین و مملو“ ۳۶۔ لیکن موجودہ مطبوعہ و قلمی دواوین کے مختلف نسخوں کو دیکھ کر انہیں کسی طرح بھی قابل ذکر حد تک ضخیم نہیں کہا جا سکتا۔ الجمن کے اس خطوط سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ آبرو کے یہ دونوں دیوان ایک ساتھ ۱۱۳۳ھ/۲۱ - ۱۷۲۱ع میں کتابت ہوئے جس کے معنی یہ ہیں کہ کم از کم پہلا دیوان دوسرے دیوان سے پہلے مرتب ہو چکا تھا۔ اگر دوسرے دیوان کے سالر کتابت ہی گو سالر ترتیب مان لیا جائے تو پہلا دیوان اس سے کم از کم پانچ سات سال پہلے مرتب

ہو چکا ہو گا جس کے معنی یہ ہیں کہ آبرو کا دیوان اول ۱۱۳۷ یا ۱۱۳۹ء (۲۵ - ۱۷۲۳ء یا ۲۷ - ۱۷۲۶ء) میں مرتب ہو چکا تھا - ۱۱۳۲ء میں ، جیسا کہ ہم نے اگلے باب میں لکھا ہے ، آبرو کی عمر تقریباً ۳۸ سال تھی اور انہیں شعر کہتے ہوئے کم و بیش بیس سال کا عرصہ ہو چکا تھا - گویا آبرو کی شاعری کا آغاز ۱۱۱۲ء/۱ - ۱۷۰۰ء کے لگ بھگ ہوا ، جب کہ حاتم کی شاعری کا آغاز ۱۱۲۳ یا ۱۱۲۶ یا ۱۱۲۹ء (۱۷۱۲ یا ۱۷۱۳ یا ۱۷۱۷ء) میں ہوا اور فائز کی اردو شاعری کا آغاز ۱۱۳۲ء/۵ - ۱۷۲۰ء یا اس کے بعد ہوا - جہاں تک اردو دیوان کے مرتب ہونے کا تعلق ہے ، آبرو کا دیوان اول ۱۱۳۹ء (۲۷ - ۱۷۲۶ء) یا اس سے پہلے مرتب ہو چکا تھا - فائز کا دیوان اردو ۱۱۳۳ء (۳۱ - ۱۷۳۰ء) میں مرتب ہوا اور شاہ حاتم کا دیوان قدیم ۱۱۳۷ء (۳۲ - ۱۷۳۱ء) میں مرتب ہوا - ابھی تک چونکہ ناجی ، بک رنگ اور مضمون وغیرہ کی شاعری کے آغاز کے متین کا پتا نہیں ہے اس لیے شاہی ہند کے رشتہ گو شعرا میں آبرو پہلے صاحب دیوان شاعر ہیں جنہوں نے ولی کے انداز پر اپنا دیوان رشتہ مرتب کیا -

اگلے باب میں ہم شاہی ہند کے اسی پہلے صاحب دیوان شاعر ، پد شاہی تہذیب کے نمائندہ اور ایہام گوئیوں کے سرخیل نجم الدین شاہ مبارک آبرو کا مطالعہ کریں گے -

حواشی

- ۱- تذکرہ ہندی : غلام ہمدانی مصنفی ، ص ۸۰ ، النجم ترقی اردو بورڈنگ آباد دکن (طبع اول) ، ۱۹۳۳ء -
- ۲- اے کیٹلاگ اولی دی عربیک ، پرشین اینڈ ہندوستانی مینوسکرپٹس : اے اسپرنگر ، ص ۶۱۱ کلکتہ ۱۸۵۳ء -
- ۳- تاریخ ادب اردو : ڈاکٹر جمیل جالبی (جلد اول) ص ۶۳۶ - ۶۳۹ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۵ء -
- ۴- اردو شاعری میں ایہام گوئی : مولوی عبدالحق ، قومی زبان کراچی ۱۹۶۱ء -
- ۵- اوسطو سے ایلٹ تک : ڈاکٹر جمیل جالبی ، ص ۱۵۲ ، نیشنل بک فائونڈیشن کراچی ۱۹۷۵ء -
- ۶- سیر المتأخرین : غلام حسین طباطبائی (جلد سوم) ص ۸۷۰ ، مطبع نولکشور ۱۲۸۳/۱۸۶۶ء -

- ۷۔ سراج دہلی : درگاہ قلی خان ، ص ۳۶ ، (حضرت شاہ رسول بھٹا کے ذکر میں) مطبع وسنہ ندارد ۔
- ۸۔ آشکدہ آذر : لطف علی بیگ آذر ، مرتبہ حسن سادات لائبریری ص مطبوعاتی امپریگر ۱۳۳۶ ۔
- ۹۔ مجمع النفائس : سراج الدین علی خان آرزو ، ص ۳۶ ، لکھی ، غزولہ نمونہ عجائب خالہ کراچی ۔
- ۱۰۔ ایضاً : ص ۱۸۸ ۔
- ۱۱۔ ایضاً : ۱۸۹ ۔
- ۱۲۔ ایضاً : ص ۲۲۱ ۔
- ۱۳۔ ایضاً : ص ۱۷۳ ۔
- ۱۴۔ خوش مرگہ : زیبا : سعادت خان ناصر (جلد دوم) مرتبہ مشفق خواجہ ، ص ۵۸ - ۶۰ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۲ ع ۔
- ۱۶۔ ایضاً : ص ۵۱۳ ۔
- ۱۷۔ سراج دہلی : درگاہ قلی خان ، ص ۲۷ ، سنہ و مطبع ندارد ۔
- ۱۸۔ دی لیپرل پستری آف لو : مورٹن ایم ہنٹ ، ص ۳۶ ، گروونک ، لیوپارک ۱۹۵۹ ع ۔
- ۱۹۔ ایضاً : ص ۳۷ ۔
- ۲۰۔ اے کیٹالاک اول دی عربک ، پرشین اینڈ ہندوستانی میونسکریٹس : اے امپرنکر ، ص ۶۱۱ کلکتہ ۱۸۵۳ ع ۔
- ۲۱۔ دیوان زائد : شاہ حامی ، مرتبہ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار ، ص ۴۹ ، مکتبہ خیابان لاہور ۱۹۷۵ ع ۔
- ۲۲۔ دیوان زدہ : شاہ حامی ، خطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔
- ۲۳۔ اے کیٹالاک : امپرنکر ، ص ۶۱۱ ۔
- ۲۴۔ تذکرہ ہندی : غلام ہندانی مصحفی ، ص ۸۰ ، انجمن ترقی اردو ، اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ ع ۔
- ۲۵۔ فائز دہلوی اور دیوان فائز : مرتبہ سمود حسن رضوی ادیب (طبع دوم) ص ۷۷ ، ۷۸ ، انجمن ترقی اردو ہند ، علی گڑھ ۱۹۶۵ ع ۔
- ۲۶۔ ایضاً : ص ۱۹۰ ۔
- ۲۷۔ ایضاً : ص ۹۹ ۔
- ۲۸۔ خطوطات کیلانی لائبریری آج : مرتبہ ڈاکٹر غلام سرور ، اندراج نمبر ۳۲۸ ، ص ۷۳ ، اردو اکادمی جاولپور ، ۱۹۶۰ ع ۔
- ۲۹۔ فائز دہلوی اور دیوان فائز : ص ۱۸۷ ۔
- ۳۰۔ عبارتات : فاضی عبدالودود ، ص ۱ تا ۱۷ ، سلسلہ مطبوعات ادارۃ

تحقیقات اردو ، پلٹہ چار ، اکتوبر ۱۹۵۷ء -

- ۳۱- ایضاً : ص ۶ -
 ۳۲- دیوان آبرو : (خطوط) انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی -
 ۳۳- فہرست خطوط انجمن ترقی اردو : مرتبہ امیر صدیقی امرہوی ، جلد اول
 ص ۱۵۷ ، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۶۵ء -
 ۳۴- جائزہ خطوط اردو : مرتبہ مشفق خواجہ ، ص ۲۹۹ - ۳۰۵ ، مرگزی
 اردو بورڈ ، لاہور ۱۹۷۹ء -
 ۳۵- سنیہ خوشگو : بندران داس خوشگو ، مرتبہ عطا کاکوی ، ص ۱۹۵ ،
 پلٹہ چار ۱۹۵۹ء -
 ۳۶- کل رعنا : لاجپتی رائے شفیق (تین تذکرے ، مرتبہ نثار احمد فاروقی)
 ص ۲۱۰ ، مکتبہ برہان دہلی ۱۹۶۶ء -

اصل اقتباسات (فارسی)

- ص ۱۸۷ "اول کہے کہ دریں فن دیوان ترتیب نمود او بود -"
 ص ۲۰۲ "دیوان قدیم از بیست و پنج سال در ہلاک ہند مشہور دارد -"
 ص ۲۰۲ "روزے یخی فقیر نقل می کرد کہ در سنہ دوم فردوس آرام کہ
 دیوان ولی در شاہجہان آباد آمدہ و اشعارش بر زبان خورد و
 بزرگ چاری گشتہ - با دو سہ کہس کہ مراد از ناجی و مضمون و
 آبرو باشد ، بنائے شعر ہندی را بہ ایہام گوئی نہادہ داد -"
 ص ۲۰۴ "یعنی نمائند کہ این رسالہ در ابتدائے سن شباب چنان چہ مذکور
 شد معلوم شدہ بود - من جملہ آن اشعار منشیہ داشتم کہ موافق
 طبع خود ہارہ انتخاب کردہ بود - از روئے آن منتخب اکثر
 عزیزان قول برداشتہ بودند و فقیر بر آن کہ رطب و یاسی در
 کلام می باشد ارادہ نظر ثانی بر آن داشت ، لیکن تا ہائزہ سال میر
 نیامد کہ اشغال دہکر در میان بود - بعد از اقبائے این مدت
 در سنہ یک ہزار و یک صد و چہل و دو فرجیہ اتفاق افتاد - نظر ثانی
 بر آن مجموعہ کردم - قریب یک سال درین کار کشید -"
 ص ۲۰۵ "اکثر در روزے حد و بیست بیت و زیادہ از آن کہ دماغ چاق
 می بود گفتہ می شد -"

ابہام گو شعرا : آبرو

آبرو ، جن کا نام نجم الدین اور عربیت شاہ مبارکف تھے ، بد بخت گوالہاری شطاری کی ولادت میں سے تھے ۔ گوالہار میں پیدا ہوئے ۔ ابتدائے جوانی ہی میں دہلی آ گئے ^۱ اور پھر وہیں کے ہو رہے ۔ سراج الدین علی خان آرزو کے شاگرد اور رشتہ دار تھے ۔ آرزو نے لکھا ہے کہ ”شاء مبارک آبرو تخلص ، ظہیر آرزو کے قرابت دار بھی ہیں اور شاگرد بھی ہیں ، فن رشتہ کے بے مثل استاد ہیں ۔“ ^۲ شاہی ملازمت کے سلسلے میں ایک عرصے تک سید فتح علی خان گردیزی کے والد سید عروض علی خان کی رفاعت میں فارمولہ میں بھی رہے ۔ ^۳ دہلی میں ، قلندر مشرب اور حسن برست تھے ۔ ^۴ ایک آنکھ میں شاید پھولا تھا جسے طنزاً مرزا مظہر جان جاناں نے ”کانٹھ“ کہا ہے ۔ میر نے بھی لکھا ہے کہ ان کی ایک آنکھ بیکار ہو گئی تھی ۔ ^۵ چہرے پر داڑھی تھی اور ہاتھ میں عصا رکھتے تھے ۔ ^۶ فارسی میں بھی شعر کہتے تھے ۔ خوشگو نے اپنے تذکرے میں آبرو کے بین فارسی اشعار بھی دیے ہیں اور لکھا ہے کہ ”فارسی شاعری میں بھی زبان درست رکھتے ہیں ۔“ بد بھی لکھا ہے کہ رشتہ گو آبرو کو صائب وقت کہتے تھے ۔ خوشگو نے یہ فقرہ لکھا ہے ۔ ”رشتہ“ آبرو ، آبرو نے شعر رشتہ“ ۔ آبرو کی تعریف میں کہا تھا ۔ آبرو اکثر خوشگو کے گھر آتے تھے اور رات کو وہیں رہ جاتے تھے ۔ قائم نے لکھا ہے ^۸ کہ ایک محل میں آبرو نے بے لوا سے بے اعتنائی فری ۔ بیت دیر بعد

فہر دیوان آبرو (مخطوطہ) المجمع لائق اردو پاکستان کراچی) ص ۱۰۲ ، ایک منزل کا مقطع ہے :

مبارک نام تیری آبرو کا کیوں نہ ہو جگ میں
اگر ہے یہ میرے دیوان کی ترخندہ قالی کا

جب دولوں کی آنکھیں چار ہوئیں تو بے نوا نے کہا کہ حضرت! آپ اپنے غصوں سے ایسا تغافل برتتے ہیں گویا آپ کی آنکھ میں ہارے لیے کوئی جگہ نہیں ہے۔ چونکہ آبرو کے ایک آنکھ نہیں تھی اس لیے یہ لطیفہ بر محل رہا۔ سعادت خان ناصر نے لکھا ہے کہ ایک بار سرزا مظہر اور آبرو میں مکالمہ ہوا۔ سرزا نے آبرو کی مذمت میں یہ شعر کہا :

آبرو کی آنکھ میں ایک گانٹھ ہے

آبرو سب شاعروں کی ... ٹٹھ ہے

آبرو نے جواباً یہ شعر کہا :

جب سنی ست پر چڑھے تو ہان گھانا رسم ہے

آبرو جگ میں رہے تو جانِ جاںان ہشم ہے

آبرو سید شاہ کمال بخاری کے ورثے میں مکھن ہاکباز سے تعلق خاطر رکھتے تھے۔ کئی اشعار میں اپنے اس تعلق خاطر کا اظہار کیا ہے :

مکھن مہاب غضب میں فطیراں کے حال پر

آتا ہے ان کو جوش جالی کمال پر

خوشگو کے مطابق آبرو نے ۲۴ رجب ۱۱۵۶ھ/۲۱ دسمبر ۱۷۴۳ع کو

وفات پائی اور سید حسن رسول نما کے مزار کے نزدیک مدفون ہوئے۔ اسی قلمی ریاض میں ، جس میں جعفر زلی کا قطعہ "تاریخ وفات درج تھا اور جس کا ذکر پہلے آچکا ہے ، شاکر ناجی کا یہ ایک شعر درج ہے جس سے آبرو کے سال وفات کی مزید تصدیق ہوتی ہے :

جان میں سنگ دل ، تاریخ کا مصرع سنا ناجی

"کہ بے لطفی میں جن کی آبرو نے جی دیا مر مر"

دوسرے مصرع سے ۱۱۵۶ھ/۱۷۴۳ع برآمد ہوتے ہیں۔ ساتھ ساتھ یہ یاد رہے ،

فہرست مطبوعہ دیوان شاکر ناجی (مرتبہ ڈاکٹر فضل الحق ، ادارہ صبح ادب دہلی ۱۹۶۸ع) میں دوسرے مصرع میں "جن کی" کے بجائے "اون کی" اور "جی" کے بجائے "جو" درج ہے۔ اس سے ۱۱۵۶ھ نکلتے ہیں۔ اس سے معلوم ہوا کہ مذکورہ ریاض میں جس طرح دوسرا مصرع درج ہے وہی صحیح ہے۔ اس دور میں "جو" اور "جی" دونوں استعمال ہوتے تھے۔ مطبوعہ دیوان کے ص ۷۰ کے تیسرے شعر میں "جو" کا لفظ آیا ہے مگر حاشیے میں ، دوسرے قلمی نسخے کے حوالے سے "جو" کے بجائے "جی" کا لفظ درج کیا گیا ہے۔ (ج - ج)

جو آبرو کا نظم "تاریخ وفات لکھا تھا ، اس کے چوتھے شعر سے بھی ۱۱۳۶ھ تکلتے ہیں :

باقی از دہدہ آب روضہ گفت آبرو بود آبروئے سخن

غیر اقل لعل نے جگر نے بھی اپنے تذکرے میں "ابہ بست و چہارم وجہ سنہ ست و اربعین و سالہ و الف و اکڑاقت ۱۱۳۶" (۱۱۳۶ھ) ہی لکھا ہے ۔ ان تمام شواہد کی روشنی میں آبرو کی تاریخ وفات ۲۴ رجب ۱۱۳۶ھ/۲۱ دسمبر ۱۷۲۳ع ہمیشہ کے لیے طے ہو جاتی ہے ۔

مصطفیٰ نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ "اس کی عمر پچاس سے متجاوز ہوئی ہوگی کہ گھوڑے کی دولتی سے زندگی ختم ہو گئی ۔" ۱۲۳ اس بیان سے دو باتیں سامنے آتی ہیں ۔ ایک یہ کہ وفات کے وقت آبرو کی عمر پچاس سے متجاوز تھی اور دوسرے ان کی وفات گھوڑے کی دولتی سے واقع ہوئی تھی ۔ اگر وفات کے وقت ان کی عمر ۵۲ سال مان لی جائے تو آبرو کا سال ولادت ۱۰۹۵ھ/۱۶۸۳ع متعین ہوتا ہے ۔ قاضی عبدالودود نے ۱۰۹۵ھ/۱۲۸۳ع متعین کیا ہے ۔ ۱۳

(۲)

آبرو نے جس ماحول میں شعور کی کھولی حسن پرستی ، عشق بازی ، بزم آرائی اور مجلسیت ، خوش وقتی ، اسرد پرستی اور میرزائیت ، زندگی سے وقتی لذت ، جسمانی لطف اور نشاط حاصل کرنے کی خواہش ، رندی اور کیف و سرور سے سرمست ہو جانے کی آرزو ، حقیقت سے آنکھیں چرانے اور زندگی کے مسائل سے آنکھیں بچانے کا عمل ، اس دور کے تہذیبی رویوں میں رچا ہوا تھا ۔ اس تہذیب نے حقائق سے بھاگ کر نشاط ، چہل اور مجاز کے دامن میں پناہ لی تھی اور اس نفسیات نے اس دور کے انسان کو اپنے سانچے میں ڈھالا تھا ۔ اس دور میں فارسی والی روایت دم لوڑ رہی تھی اور دیسی روایت سارے فنون لطیفہ میں تیزی کے ساتھ ابھر رہی تھی ۔ اردو زبان و ادب کی ترقی ، رواج و مقبولیت بھی اسی روایت کا حصہ تھی ۔ شاہ مبارک آبرو وہ شاعر ہیں جنہوں نے اس دور

ف ۔ اس کے دوسرے مصرع سے ۱۱۵۰ھ تکلتے ہیں ۔ اس میں سے بطور ترجمہ اگر آب کے ۴ عدد نکال دیے جائیں تو سنہ وفات ۱۱۳۶ھ برآمد ہوتا ہے ۔ (مجموعہ "تواریخ" [قلبی] ۔ مقالہ سنگھ یدار ، ص ۹۲ ، انجمن ترقی اردو پاکستان گجرات) ۔

کی روح کو اپنی شاعری میں سمویا اور پوری سنجیدگی کے ساتھ اودو شاعری کی طرف توجہ دی ۔

آبرو نے جب شاعری کا آغاز کیا تو فارسی روایت کے علاوہ بھاکا شاعری بھی ان کے سامنے تھی ۔ گوالیار ، جہاں کے آبرو رہنے والے تھے ، بھاکا کا علاقہ تھا ۔ بھاکا شاعری عوام میں مقبول تھی اور اس کے دوبرے لوگوں کی زبان پر چڑھے ہوئے تھے جنہیں وہ چوالوں میں اور عام بات چیت کے دوران ، ایسے جذبات و خیالات کی ترجمانی کے لیے ، استعمال کرتے تھے ۔ آبرو نے اپنی شاعری میں اسکاٹک سخن تو فارسی کے برقرار رکھے اور صنایع ، اسطور و تلمیحات فارسی و ہندی دونوں سے لیے کمر بھ شایں دور کا تہذیبی مزاج اس میں شامل کردیا ۔ ساتھ ساتھ اپنی شاعری کی زبان میں بھاکا کے الفاظ بھی اسی طرح استعمال کیے جس طرح وہ عوام و خواص میں بولے جاتے تھے ۔ آبرو کی شاعری کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ جہاں فارسی اور دیسی روایتیں اس طور پر گھل مل رہی ہیں کہ اس عمل امتزاج میں ہمیشہ مجموعی دیسی مزاج ابھرتا ہے ۔ اسی لیے اس شاعری کے رنگ و مزاج اور زبان و بیان میں ”ہندوستانی پن“ نمایاں ہے اور بر عظیم کے موسم ، اس کے دن رات ، تہوار ، رسوم ، راگ رنگ ، مزاج و مذاق کی چھاپ گہری ہے ۔ آبرو نے اودو لہزل میں ان عناصر کو اور بھاکا کے کیت اور دہروں کی روایت کو شامل کر کے ایک نیا رنگ سخن پیدا کیا جو ، اس دور کے تہذیبی مزاج کی مناسبت سے ، اتنا مقبول ہوا کہ سب شاعروں نے اسی رنگ سخن کی پیروی کی ۔ اس شاعری میں بھ شایں دور کا نشہ شامل ہے ۔ بھ شایں دور کو لہ معاشرے کی تنظیم نو کا مسئلہ پریشان کر رہا تھا اور لہ ملک و سلطنت کے جغرافیائی حدود کے کوئی معنی باقی رہ گئے تھے ۔ بادشاہ ہر چیز سے لے لیاڑ ، لال قلعے کی چہار دیواری میں بند ، رنگ رلیاں منانے میں مصروف تھا اور سارا معاشرہ بھی حالت نشہ میں بادشاہ کے ساتھ رنگ رلیاں منا رہا تھا ۔ ہر طرف رقص و موسیقی اور جشن و طرب کی صفیں جسی ہوئی تھیں جہاں لاپنے گلے والیاں اور گمشدہ لڑکھوں کے طائفے نشے کے لطف و نشاط کو بڑھا رہے تھے ۔ دیوان آبرو اسی تہذیبی روح اور مذاق کا آلہ ہے ۔

دیوان آبرو کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس دور کی روح دو چیزوں پر جان دیتی ہے — ایسی بات جس سے مزا آئے اور دیر کو طبیعت خوش ہو جائے ، یا پھر ایسی بات جس میں سے ثباتی دہر و سے وفائز زمانہ کا ذکر ہو

ناکہ احساسِ غم سے نشاطِ زیست کے لیے ذہن کو تیار کیا جائے۔ اندھیرے کی اس لیے ضرورت ہے ناکہ پھر روشنی سے زیادہ لطف اٹھایا جا سکے۔ پتہ نہی طور پر یہ بھی مزے کو دویلا کرنے کا ایک طریقہ تھا۔ شراب کی کثرت، رقص و موسیقی، حال سے بے حال کرنے والی قوالی، چھپی ہوئی خواہشات کو آلودہ کرنے والی داستانیں، دل پہلانے والے نالک، بیروپ اور سوانگ، سجاوٹ اور روشنی پر حد سے زیادہ زور، مخصوص انداز کی عاشق، مزاجی اور حسن پرستی اسی مزے کی مختلف صورتیں تھیں۔ خوش و تہی اور اپنے سارے لوازمات کے ساتھ مجلسِ آرائی بھی اسی مزے کو حاصل کرنے کا وسیلہ تھی۔ آبرو کی شاعری میں یہ سب پہلو موجود ہیں اور آبرو اسی مزے اور مجلس کا شاعر ہے۔ یہ مجلس کیا ہے؟ اسے خود آبرو کی زبان سے سننے چلیے :

مجلس میں دل خوشی کو جو چاہے سوئے تھی

میں تھا و یار تھے سب، معشوق تھا و مے تھی

یہی مجلس اس دور کا مرکزی تہذیبی ادارہ ہے اور آبرو کی شاعری اسی مجلس کی داستان گو ہے۔ ایہام گوئی، رعایتِ لفظی، مزے دار باتوں اور روزمرہ کے مشاہدات کا اظہار اسی مجلسیت کا حصہ ہیں۔ اسی لیے آبرو اپنی شاعری میں عشق و عاشقی کی وہ باتیں بھی بیان کرتا ہے جن کا اہل مجلس کو پہلے سے تجربہ ہے اور جنہیں شعر کے پیرائے میں من کر وہ اپنی یادوں کے مزے سے خوش ہو جاتے ہیں۔ آبرو کی شاعری میں نئے تجربات کا اظہار نہیں ہے۔ یہ شاعری بے نام احساس کو لفظوں کا جامہ نہیں پہناتی بلکہ ان تجربات کا اظہار کرتی ہے جن سے اہل مجلس پہلے سے واقف ہیں۔ جب آبرو کہتے ہیں ۱۳ :

لہکاوے ہم ہم کوں گمراہ ہاندہ ہاندہ

کھولیں ابھی تو جائے میاب کا بھرم نکل

کھلکھلا کر بھول غنیمت کی طرح جاتا ہے مولد

مے تکلف پس کے جب عاشق میں شرماتا ہے وہ

چمن میں شمع کی مانند کلیاں گل ہوئیں بیوہ بیوہ

میاب سے بات نکلی تھی تمہارے ہان کھانے کی

ہمیں شادی تھی ہے اور خوش وقتی ہے یہ تازی

کہ اپنی زلف میرے یار میں پھولوں میں باسی ہے

جھپکی دکھا لکھ کی، دل چھین لیے چلی ہے

یہ گم تری آنکھوں کوں سکھلا دیا چھٹالا

مشتاقِ عطرِ خواہی نہیں آبرو تو گیا ہے
یوں روئے روئے چلتا ، چل چل کے بھر لٹھکتا
دل بیچ کھب گیا ہے تیری گھر کا گستا
ہنکے کے آنکھوں کا کیا اس طرح اڑتا

تو وہ اپنے شعر سے اہلِ مجلس کے مزے کو حقے کی طرح تازہ کر دیتے ہیں ۔
آبرو کی شاعری میں وہ سب چیزیں ، باتیں اور عام روئے ملتے ہیں جنہیں ہر
شاہی دور کا مجلسِ انسان دل سے چاہتا ہے ۔ عشقِ بازی کے لیے نقد خرچنے کی
ضرورت ہے جب ہی سودا بن سکتا ہے :

مغلی تو حید بازی گھر کے نہ ہو دوانا
سودا بنے گا اس کا جن لیں کہ نقد خرچا

عشقِ بازی عورت سے کیا جا رہا ہے یا لک دار معشوق سے جو باغ میں اتفاق
سے مل جاتا ہے :

مل گیا تھا باغ میں معشوق اک لک دار سا
رنگ و رو میں پھول کی مانند ، سج میں خار سا
نمکین گویا کیسا ہیں پھٹکے شراب کے
سوسا ہے بچہ لباب کا مزے دار چٹ پٹا

چوڑا بھی اس لیے کھیل جا رہا ہے کہ محبوب کو قریب لانے کا ذریعہ ہے :
چوڑا کے کھیلنے کا سارا ہے یہ خلاصا
شاہد کہیں وہ لڑکا بیٹھے ہمارے پاس آ
مجلسِ جنگل یا گاؤں میں نہیں جم سکتی اس لیے شہر عزیز ہے :
بچنوں تو ہالوا ' تھا جن راہ لی جنگل کی
سیانا وہی کہ جس میں شہر کی ہوا لی

اشعار بھی اسی لیے دل میں جہہ دے ہیں کہ ان میں چہرہٴ نکدار کی تعریف ہے :
سر بسر تعریف ہے اس چہرہٴ نکدار کی
سب کے دل میں کیوں نہ چہہ جان آبرو تیرے لکٹ
اس میں چشم اور سہ خط اور سہ آبرو کے کلم
رہنے میں تم اگر برتو تو کاوشناں گھو

یہ مجلسیت اور اس سے پیدا ہونے والا سزا ، جہاں عام دلچسپ اور من پسند
باتوں کے اظہار سے پیدا کیا جا رہا ہے وہاں اخلاق اور ہند و نصیحت کی باتوں
سے بھی کام لیا جا رہا ہے تاکہ ذرا دیر کے لیے احساسِ گوجھنچھوڑ کر

زائد کر دیا جائے اور سننے والا ٹھنڈی سانس بھر کر خوش وقتی کی طرف زیادہ توجہ و انہماک سے واپس آ سکے۔ متضاد رنگ دکھا کر ایک رنگ کی اہمیت کو اجاگر کرنا اور مزے کی یکسانیت کو توڑ کر ذہن کو نئے سرے سے مزے کے لیے تیار کرنا۔ زائد احساس کو دہانے کے لیے طوائف کے کوٹھے پر جانے سے پہلے دو رکعت نماز پڑھنے کا عمل تاکہ خوش وقتی میں پورے مزے اور بے فکری سے لگا جا سکے۔ آبرو جب اخلاقی دوس دیتا ہے تو اس کی بھی یہی نوعیت ہے۔ اس میں کسی قبرے یا گہری فکر کا دخل نہیں ہے بلکہ ایسے اشعار اہلر مجلس کے منہ کا مزا بدلنے کے لیے آتے ہیں :

السان ہے تو کبر میں کہتا ہے کیوں الا
آدم تو ہم سنا ہے کہ وہ خاک سے بنا
زبان ہے شجاعت ان مبہوت کی
امیر اس جنگ کے ہیں سب شیر قتالی
زنا کے وقت دل کے تھر تھرانے میں ہوا روشن
کہ ایسے وقت میں بارو خدا کا عرش ہلتا ہے

اسی مجلسیت کے زیر اثر اس دور کا تصور حسن و عشق پیدا ہوتا ہے۔ اس تصور میں کسی قسم کی علویت نہیں ہے۔ یہ سراسر جسم اور لذت کا نتیجہ ہے۔ حسن بازاری عورت یا لوالے میں تلاش کیا جا رہا ہے جو اس وقت تک باقی رہتا ہے جب تک جیب گرم ہے اور چہرے پر سبزہ نہیں آکا ہے۔ اس عشق میں آئینہ کا سا زور تو ہے جو ذرا دیر کو آہتی ہے اور پھر اٹھ جاتی ہے لیکن سمندر کی سی گہرائی نہیں ہے۔ آبرو کا عاشق بھی ایک پیشہ ور عاشق ہے جو لڑکوں اور بازاری عورتوں سے عشق کرتا ہے، ان سے کہتا ہے، ان کے ناز و ادا اور چٹک مشک سے لطف الدوز ہوتا ہے، جسم کی آگ بجھاتا ہے اور جب گھوٹی اور نظر آتا ہے تو پھر رخ بہیر کر اس کے عشق میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ عشق کرنا اس دور میں مردانگی کی نشانی ہے :

ع ناسرد وہ کھاوے جو عشق سے پتا ہے

رستم اس مرد کی کھاتے ہیں قسم زوروں کی
تاب لاتا ہے جو کوئی عشق کے جھجکوروں کی

آبرو اس عشق کے توجہاں ہیں :

عشق کی شمشیر کے جو مرد ہوتے ہیں قتیل
ان کو مشہد جنت اور جہانِ غور ہے سلسیل

وہیں ہواؤ کے ہزارو آہرو گھوب
جہاں کہیں عاشقان کا ہوئے دنگل

حسن یہ ہے اور چاں ملتا ہے :

جنگت کے لالچی معشوق بے مفلس میں نہیں مٹھے
ہوئے ہے وصل میں مائع ہمیں بے دستگاہی یہ
رکھتے کوئی اس طرح کے لالچی گوکب تلک پہلا
چلی جاتی ہے فرمائشی کہیں یہ لا ، کہیں وہ لا

یہ تہذیب حسن و عشق اور جسم و وصل کو ردیف و قائمہ سمجھ کر قبول
کرتی ہے اور خصوصیت کے ساتھ لڑکوں میں تلاش کر کے اپنے تہذیبی رویوں
اور شاعری سے اس کا فکری جواز تلاش کرتی ہے ۔ آہرو اور اس دور کے
دوسرے شعرا اسی لیے کھل کر اسرد برستی کا اظہار کر رہے ہیں :

کسی سے ہمار کی گرمی کیا چاہے تو آتش ہے
ملا چاہے تو کوئی رنگ ہو ہانی ہے وہ لوندا
مفادہ شوق کوں دے ہے مٹھاس اس کی مزے داری
تمام عالم کے غویاں بیچ غویاں ہے وہ لوندا
ہوئی محکم بنا اس ریختے کی مدح اس کی سون
کہ معشوق کے کارشانت میں ہانی ہے وہ لوندا

یہ ایک اور شعر پڑھیے :

لب بند ہو گئے ہیں کہوں گبولکے اس کی بات
لوندا نہیں ، مزے کا ہے یہ حبسہ اثبات

اسرد برستی اس دور کا تہذیبی رویہ ہے جس کا اظہار کھل کر بغیر کسی جھجک
کے آہرو یوں کرتا ہے :

جو لوندا چھوڑ کر ریلوی کوٹ چاہے
وہ کوئی عاشق نہیں ہے ، بوالہوس ہے

اسرد برستی کی ایک پوری روایت اس دور میں جنم لیتی ہے ۔ لڑکوں کی وضع
قطع ، سجاوٹ ، لباس و آرائش اور دوسرے طور طریقے مقرر ہو جاتے ہیں ۔
آہرو نے ایک طویل مثنوی ”در موعظہ آرائش معشوق“ اسی موضوع پر لکھی
ہے جس میں بتایا ہے کہ معشوق کو اپنے حسن و جمال میں اتناغہ کرنے ، اپنے
ہانکپن اور لکداری کو نمایاں کرنے کے لیے کیا طرز عمل اور گون سا طرز
آرائش ، الذاذ گفتار ، طریقہ نشست و برخاست اختیار کرنا چاہیے تاکہ وہ معشوقیت

ہے اور اسے طور پر متصف ہو سکے۔ اس مثنوی میں آبرو نے ایک ایک تفصیل دی ہے جس کے پڑھنے سے اس دور کا تصور حسن اور انداز عشق سامنے آتا ہے۔ حسن و عشق کا یہ تصور اس دور کی مخصوص مجلسیت کا ایک حصہ ہے۔ آبرو کی شاعری کے غلو خال بھی مجلسیت کے اسی عمل سے بنے سنورے ہیں اور اسی کی ترجمانی کرتے ہیں :

لب گہا میں نے کہ میرے سب سخن
وصف میں خویاں کے ہیں پھر لہجہ بن
یا یاب ہے ان کے رنگ روئی کا
ذکر ہے یا خال ہے خط موئی کا
یا کہ قصہ ہے ادا و ناز کا
یا لہجہ شوخی و التلاز کا
طرح ہے سب ان کے مالد و بود کی
طور ہے ان کے زبان و سود کی

موسیقی بھی چونکہ اسی مجلسیت کا ایک حصہ ہے اسی لیے آبرو کی شاعری میں موسیقی کی اصطلاحیں اور موسیقاروں کا ذکر کثرت سے آتا ہے۔ نعمت خان صاحب مدد رنگ کی تعریف میں گو کئی اشعار ملتے ہیں اور اس بوری غزل سے ع "تم آکرے چلے ہو سجن ، گیا کریں گے ہم" اس کے تعلق خاطر کا پتا چلتا ہے۔ کئی غزلوں میں محولا اور ہٹا کا ذکر بھی آیا ہے۔ اس مجلسیت سے جو تصویر بنتی ہے اس میں ہندوستانی بن بہت نمایاں ہے۔ آبرو کی شاعری پڑھنے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ دیسی روایت نے اب اچھی طرح اپنے قدم جا لیے ہیں۔ اٹھارویں صدی اسی روایت کے جاؤ اور پھیلاؤ کی صدی ہے۔

ایہام گوئی بھی اسی تہذیبی فضا کا ایک حصہ ہے۔ ایہام گوئی میں شاعر ایک طرف ذو معنی الفاظ تلاش کرتا ہے اور دوسری طرف ان میں معنی کا ربط بھی پیدا کرتا ہے۔ یہ عمل کتنا ہی مصنوعی کیوں نہ ہو اس کے لیے جان گھلاتا اور خون جگر صرف کرنا پڑتا ہے۔ اس کے لیے علم کی بھی ضرورت تھی اور فکر و تخیل کے ذریعہ معنی پیدا کرنے کی صلاحیت کی بھی ، تاکہ شعر میں دلچسپ اور حیرت زا مضامین پیدا کیے جا سکیں۔ سننے والوں میں حیرت اور تلاش معنی کے ذریعے دلچسپی پیدا کرنا ایہام گوئی کا اصل فن تھا۔ آبرو نے اس تلاش میں ہندوی الفاظ کو کھٹکالا ، فارسی و عربی لغات کو ٹٹولا ، دوہروں اور گیت کے عجمی مزاج کو اپنی شاعری میں سمونیا اور اس دور کے تہذیبی

تقاضوں کو اپنی تخلیقی صلاحیت سے پورا کر دیا۔ اس تخلیقی عمل سے اردو زبان میں وسعت اور تنوع پیدا ہوا۔ لفظوں کو معنی و مضمون کے ساتھ برتنے، محاوروں اور ضرب الامثال کو سلیسے سے استعمال کرنے اور زبان سے آزادی کے ساتھ کٹھن کھیلنے کا حوصلہ پیدا ہوا۔ آج ان اشعار کے مضامین سے بازاری پن کا احساس ہوتا ہے۔ لیکن اس بازاری پن کے باوجود ان میں گہری سنجیدگی بھی موجود ہے۔ ایہام کی جتنی ممکن صورتیں ہوسکتی تھیں، آرو نے کم و بیش اپنی شاعری میں ان سب کا اظہار کر دیا اور اس رنگ سخن کے سارے امکانات کو اپنے تصرف میں لا کر ایک طرف ایسے اس دور کا مقبول ترین رجحان بنا دیا اور دوسری طرف آنے والی نسلوں کے لیے راستہ بھی بند کر دیا۔ آئندہ دور میں مرزا مظہر جانجاناں کے زیر اثر ابھرنے والی ”ردِ عمل کی تحریک“ بھی اسی کا نتیجہ تھی۔ آرو کی شاعری میں ایہام کے جو رنگ ابھرتے ہیں انہیں ان چند مثالوں کی مدد سے سمجھا جا سکتا ہے:

(۱) ہر ایک سبز ہے ہندوستان کا معشوق

جیسا ہے نام کہ ہالم رکھا ہے کھیروں کا

[ہالم کھیرے کی ایک قسم ہے جو تراوٹ، سبک اور ٹھنڈک کی وجہ سے مشہور ہے۔ ہالم محبوب کو بھی کہتے ہیں، ہالم کھیرے سے کرشن کتھیا نے بھی جنم لیا تھا۔ سبز اور معشوق میں معنوی ربط موجود ہے]۔

(۲) ہوئے ہیں اہل زو خواہانِ دولت خوابِ غفلت میں

جیسے سونا ہے بارو فرش پہ غفل کے کہہ سوجا

[زرد کے معنی سونا، سونا کے معنی لہند۔ خواہانِ دولت کا خوابِ غفلت سے تعلق بھی واضح ہے۔ یہاں الفاظ و معنی دونوں سے ایہام پیدا کیا گیا ہے]۔

(۳) سیانے کوں عاشق میں خواہی بڑا کسب ہے

چاہیے کہ بھاڑ جھونکے جو دل کا ہوئے ڈالا

[ڈالا عقلند، دالہ بمعنی دالہ جیسے چاول کا دالہ۔ سیانے اور ڈالا سے بھاڑ جھونکے کے محاورے کو استعمال کر کے معنی میں رنگینی پیدا کی گئی ہے]۔

(۴) ملنے کے شوق میں ہم گھر ہار سب گنواہ

ملت میں گھر ہارے آہا تو گھر نہ پایا

[گھر اور گھر کے استعمال سے ایہام پیدا کیا گیا ہے]۔

(۵) سُن کے چرچا غیر ہیں جا کر چھوچھو لدر چھوڑ دی

گھر جملا عاشق کا ان لوگوں کا گھیا لوٹا ہوا

[چھچھوندی ایک قسم کا لیونٹرا سا چوہا - چھچھوندی ایک قسم کی آتش بازی - چھچھوندی چھوڑنا (خاورہ) کتابتہ شگونہ چھوڑنا ، فساد کرا دینا - ٹوٹا = سکرٹ نما سکر کی طرح کی آتش بازی - ٹوٹا = نقصان خسارہ - ان سب کے استعمال سے ایہام پیدا کیا گیا ہے] -

(۶) دل میں ظالم نہیں آ اب گھر کیا بسنا کیا

ان مجھے بے بس کیا ، پر میں اسے بس لاکھا

[بسنا ، آباد ہونا - بس کرنا ، قبضہ کرنا - بس لا ، صرف انکار ہی کرنا - گھر کرنا ، دل میں جگہ کرنا - ان سب کو ملا کر معنوی و لفظی ربط کے ساتھ ایہام پیدا کیا گیا ہے] -

(۷) ترے اے لہجہ لب دم کے اثر میں

چلم میں ہو گیا ہے گل مٹا کو

[گل ، بھول - چلم کے جلے ہوئے مٹا کو کو بھی گل کہتے ہیں - گل ہونا کتابتہ جل جانا ، بجھ جانا - اس کے ساتھ لہجہ ، لب اور دم کے الفاظ بھی معنی پیدا کر رہے ہیں] -

(۸) معشوق مائل ہوا تو کرنا ہے دل گوں پیار

کالے کی چاہ غلی میں ظاہر ہے من کے ساتھ

من ، دل ، طبیعت - من ، وہ سپرہ جو کالے سائب کے بیٹ میں ہوتا ہے اور جس وقت سائب سپرہ تاریک میں اس کو اگتا ہے تو وہ شعلے کی طرح چمکتے لگتا ہے - سنسکرت میں اہتی پتھر کو کہتے ہیں - کالا بمعنی سائب اور زلف کے لیے بھی آتا ہے] :

(۹) ہنس پاتھ کو پکڑنا کیا سحر ہے پیارے

بھونکا ہے تم نے منتر گویا کہ ہم چھوکر

[سحر ، جادو ، طلسم - منتر بھونکنا ، جادو کرنا - چھوکر ، چھونے سے - چھو کرنا ، منتر بھونکنا] -

(۱۰) قول آبرو کا تھا گم نہ جاؤں گا اس گلی

ہو کر کے بے فراز دیکھو آج بھر گیا

[بھر جانا ، قول سے بھرنا ، زبان دے کر بھر جانا - بھر گیا ، دوبارہ گیا - دو معنی لفظوں سے ایہام پیدا کیا گیا ہے] -

ان چند مثالوں سے آبرو کے ہاں ایہام کی نوعیت کا اندازہ ہو جاتا ہے - یہ عمل جہاں معنوی و شعوری ہے وہاں حد درجہ پرمندی کا بھی طالب ہے -

فرا سی لغزش سے معنی کا رشتہ ٹوٹ کر شعر کو بے ربط بنا سکتا ہے ۔ لفظوں کو اس طور پر استعمال کرنے سے یہ قائلہ ہوا کہ دہسی زبانوں اور بولی ٹھولی کے وہ الفاظ جو اردو زبان کے مزاج میں جذب کیے جا سکتے تھے ان کا استعان ہو گیا اور بہت سے الفاظ خراہ پر چڑھ کر خارج ہو گئے ۔ لفظوں کے گور کہ دھبے اور جال بنتے سے زبان میں بیان و معنی کے درمیان ربط پیدا کرنے کا سلیقہ پیدا ہو گیا اور یہ بھی معلوم ہو گیا کہ بھاکا شاعری کی ایک ریخی روایت کہاں تک ساتھ دے سکتی ہے ۔ اس مزاج کے شامل ہونے سے اردو شاعری کا رنگ بھاکا اور فارسی دونوں سے الگ ہو گیا ۔ آبرو کی شاعری پڑھنے ہوئے ہوں محسوس ہوتا ہے کہ ہم ہمیشہ مجموعی ایک الگ زبان کی شاعری پڑھ رہے ہیں جو نہ فارسی ہے نہ بھاکا ۔

آبرو کے ہاں اردو شاعری ہندی بھاکا شاعری کے ان امکانات کو اپنے اندر جذب کر لیتی ہے جو جذب کیے جا سکتے تھے : مثلاً یہ غزل دیکھیے :

گنہیں کہا تم سوں بدرد سوگو کسی سے جس کا سرم نہ ہا ہا
گنہیں نہ بوجھی یسا باری برہ یں کیا اب ہمیں ستا ہا
لگا ہے برہا چکر کوٹ گھاتے ہوئے ہیں تیروں کے ہم نشانے
دیوہیں ہیں سونیں ہمن کوٹ طعنے کہ مجھ کوں کہیوں نہ منہ لگا ہا
رکھی نہ دل میں گھسی کی چستا ، کئے میں ڈالی برہ کی کٹھا
درس کی خاطر مہارے متا بھارت اپنا برن ہتا ہا
لگ ہیں جس پر برہ کی گھاتیں ، تلبہ تلبہ کمر چاٹیں راتیں
مہاری جن میں ہناتیں ہاتیں اکارت اپنا جنم گسوا ہا
گلا محولا یہ سب عبت ہے اس کے اوچھے کمر کا جس ہے
ہارا ہارے کہو گیا بس ہے مہارے جن میں اگر ہوں آہا
جو دکھ پڑے گا سہا کروں گی ، جیسے کہو گے رہا کروں گی
تم کوٹ نس دن دعا کروں گی ، سکھی سلامت رہو خدا ہا

ان اشعار میں وہی مزاج ہے جو ہندی گیتوں اور دوہروں کا مزاج ہے ۔
جان محبوب مرد ہے اور عاشق عورت ، جو بھاکا شاعری کی خصوصیت ہے ۔
امرہ ہستی کے باوجود آبرو اس اثر کو قبول کرتا ہے ۔ ہمیشہ مجموعی آبرو کی
شاعری میں فارسی و ہندی الفاظ ہاتھ میں ہاتھ ڈالے نظر آتے ہیں ۔ لہو کے
پھول اور گل سترن ایک ساتھ ہیں ۔ عید و شب برات ، بہشت رت اور ہولی ،
سیام گنہیا اور علی و پندہیر ، سب مل جل کر ایک ہو رہے ہیں اور ایک ایسا

گھنٹا تیار ہو رہا ہے جس سے ابلاغ سہل ہو رہا ہے اور تخلیقی ذہن یہ محسوس کر رہا ہے کہ اب اس کی صلاحیتیں فارسی کے مقابلے میں زیادہ فطری طور پر پروئے کار آ رہی ہیں اور ساتھ ساتھ عوام سے بھی اس کا براہ راست رشتہ قائم ہو گیا ہے۔ یہ تہذیبی اثرات صرف شاعری تک محدود نہیں ہیں بلکہ موسیقی، رقص، مصوری، آدابِ مجلس، رسوم و رواج اور زندگی کے سب امور میں منبہل ہو کر معاشرے کی بہت اور اس کے رنگ روپ بدل رہے ہیں۔ شاعری میں آبرو انہی میلانات کا ترجمان ہے۔

ایام کوئی اور ہندوی شاعری کے اثرات کے ساتھ ساتھ آبرو کے ہاں فارسی شعرائے متاخرین اور خصوصاً صائب کے اثرات بھی واضح ہیں لیکن یہ اثرات ایسے گہل مل گئے ہیں کہ انہیں الگ کرنا ممکن نہیں ہے۔ صائب مثالیہ شاعری کا نمائندہ شاعر ہے۔ مثالیہ شاعری میں پہلے مصرع میں کوئی دعویٰ کیا جاتا ہے اور پھر اس دعوے کو ثابت کرنے کے لیے شاعرانہ دلیل لائی جاتی ہے۔ آبرو کی شاعری میں ایام کے ساتھ یہ طرز سخن عام طور پر نظر آتا ہے :

آگ اور روئی اکٹھی کرنی نہیں مناسب
دکھتے ہو داخل دل پر میرے عیب یہ بھوہا
جون سیاہی سورج کی آڑ میں کرتا ہے چوٹ
یوں تمھارے وار کرتے ہیں تین مڑکیں کی اوٹ
دو مصرعہ پر بھوان کے خال یہ ظالم جو بیٹھا ہے
ملی ہے آج شامی کو حکومت اہل بیت اوپر
شوق بہت دل میں نہیں دم سار سکتے آہ گرم
تب دھواں خٹے میں نکلتے جب چلم پر ہونے آگ
جھمک منہ کی گھٹی تب میں گھٹا آرام لوگوں کا
گد گم ہوتی ہے گرمی جس قدر خورشید ٹھٹھا ہے
نہ تھی دم مارنے کی ہم کون قدرت جب چلا الہ کر
گد اول بند ہوتی ہے زبان تب جی نکلتا ہے

صائب کے مخصوص رنگ سخن کا یہ اثر اس دور کے کم و بیش سب اردو شعرا کے ہاں ملتا ہے۔ آبرو نے اس رنگ میں ایام کو ملا کر اسے ایک ایسی صورت دی ہے جس میں اس دور کا مزاج و مذاق بھی شامل ہو گیا ہے۔

آبرو ایک قادر الکلام شاعر ہے۔ وہ مشکل سے مشکل زمینوں میں بھی، اس دور میں جب گد روایت اپنی ابتدائی منزل میں ہے، مربوط و روان شعر لکھتا

اور مشکل قافیوں کو با معنی انداز میں اپنے تصرف میں لانا ہے۔ محاورات و ضرب الامثال کو اس طور پر اشعار میں لانا ہے کہ اس کے پت سے اشعار نہ صرف اس کے دور میں زبان پر چڑھ گئے بلکہ آج بھی زبان زد ہیں :

کھاری لوگ کہتے ہیں کمر ہے کہاں ہے کمر طرح کی ہے کدھر ہے
آج بھر ہم میں کر دیا ہے اداس ان رقیبوں کا جائے شہاناس
ہر طرف عشق کی لگی ہے ہاٹ دل ہمارا ہوا ہے بارہ ہاٹ
گزریں جو بندگی ہوویں گنہگار بتوں کی کچھ نرالی ہے خدائی
یہی صورت اس کے ہاں تشبیہ و استعارہ میں نظر آتی ہے جن کے استعمال سے وہ معنی و احساس کی تصویر کو واضح کر دیتا ہے :

یوں چلا آتا ہے خواب بے سج
فوج کے سج جوں خواب آتا
یوں دل ہمارا عشق کی آتش میں غوش ہوا
بہت کر تمام آگہ میں کہتا ہے جوں چنا
بے گل ہواہوں اب تو تری زلف میں سجن
نسب ہے دراز ، پسند ہماری اچٹ گئی
دے میں جوں ہی ہو یوں دہکتی ہے زبان مکہ میں
گروں جس رات کے اندر یاب سوز نہانی کا

آہو کے ہاں رعایت لفظی اور تلمیذ کی وہ صورت بھی نظر آتی ہے جو آئندہ صدی میں لکھنوی شعرا کے کلام میں زیادہ نمایاں ہوتی ہے۔ اگر آہو کے ایسے اشعار کو ان شعرا کے کلام میں ملا دیا جائے تو ان کا پہچانا مشکل ہوگا؛ مثلاً یہ شعر دیکھیے :

کم مت گنو یہ بنت سیاہوں کا رنگ زرد
سونا وہی جو ہووے گسوٹی کسا ہوا
الفاظ میں زیادہ لپٹ لازم غوش نہیں
جو حال حد میں زیادہ بڑھا سو سا ہوا
رخسار کے گل اوپر شبنم ہے یہ پسینا
گیا سرخ ڈانک پر ہے الہاس کا نکسا
رجالے بھی لگے اب ۔ ہونے
چہاروں نہیں سمب ہنزا نری کا۔

آہو کا کلام پڑھتے ہوئے یوں محسوس ہوتا ہے کہ وہ اپنی شاعری میں فارس

شاعری کی بیشتر فنی خصوصیات کو شامل کر کے اسے فارسی کا ہم رتبہ بنانے کی شعوری کوشش کر رہا ہے؛ مثلاً منائح کے استعمال اور ردیف و قافیہ کے التزام کے علاوہ فارسی شاعری میں مترادفات کو ایک ساتھ استعمال کر کے حسن بیان کو بُرا اثر بنایا جاتا ہے۔ آبرو نے اس انداز کو بھی سلفی سے استعمال کیا ہے :

بار سوئے جا کے مرے درد کا بستر کہو
 غم کہو ، رنج کہو ، حسرت و آزار کہو
 بے وفا ہے شوخ ہے بے رحم ہے نیراز ہے
 جو کہو سب ہے ولیکن کبھی کیا ، بار ہے
 بیٹ بے دل کرو مت آبرو کو
 مسافر ہے ، شکستہ ہے ، گدا ہے

اس طرز ادا میں روزمرہ کی گفتگو کے لہجے نے جان ڈال کر اسے دل کی بات بنا دیا ہے۔ آئندہ دور کی شاعری میں یہی انداز مقبول ہوا۔

آبرو کے سلسلے میں ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ ان کے بعض اشعار پڑھنے ہوئے غالب کے اشعار ذہن میں گھومتے لگتے ہیں؛ مثلاً آبرو کا یہ شعر پڑھتے ہوئے :

لگتے ہے شیریں اس کو ساری اپنی عمر کی تللی
 مزہ پایا ہے جن عاشق ہیں تیرے من کے گلی کا

غالب کا یہ شعر ذہن میں آیا :

گھٹنے شیریں ہیں تیرے لب کہ وہیب
 کالیاب کھسا کے بے مزہ نہ ہوا

آبرو کا یہ شعر پڑھ کر :

برچھی کی طرح سوڑ جگر ہزار ہو گئی
 تیری نگہ نے جب گم کیا آبرو پہ وار

غالب کا یہ شعر یاد آیا :

دل سے تری لکھا جگر تک اتار گئی
 دولوں کو اک ادا میں وضاحت کر گئی

اسی طرح آبرو کا ، شعر پڑھتے ہوئے :

مرتا وہیں م جس کو لب ملیے ہار ہزار میں
 ہو جس کا دو - دشمنی اوس کون اوس سے ہے

غالب کا یہ شعر ذہن میں آیا :

یہ فتنہ آدمی کی خالہ ویرانی کو کیا کم ہے
ہوئے تم دوست جس کے دشمن اس کا آہاں کیوں ہو

آرو کا یہ شعر پڑھ کر :

میٹھا لگا ہے مجھ کوئی تیرے لبان میں 'گیا خوب'
اک بار پھر کے کہہ لے اپنی زبان سے 'گیا خوب'

غالب کا یہ شعر یاد آیا :

غنیہ " لاشکنتہ کو دور سے مت دکھا کہ یوں

ہوے کو بوجھتا ہوں میں منہ سے مجھے بتا کہ یوں

ان اشعار میں یا تو الفاظ و تراکیب کی یکسانیت ہے یا پھر غالب کی غزل آرو کی زمین سے لگی ہوئی ہے یا پھر دونوں کے مضامین میں مشابہت ہے۔ لیکن خصوصیت کے ساتھ غالب کے ابتدائی کلام کو دیکھ کر، جب وہ طرزِ ہند میں رہتے تھے اور اشعار میں مثالیہ طرز، ایہام و رعایت لفظی استعمال کر رہے تھے، یہ ضرور محسوس ہوتا ہے کہ غالب کے تخلیقی ماخذ اور ذہنی اثرات میں سے ایک ماخذ و اثر آرو بھی تھا۔ آرو ہی کی طرح غالب نے بھی مثبت، مدح اور مرثیہ غزل کی ہیئت میں لکھے ہیں۔ روایت کے اثرات اسی طرح بھٹے اور خیال و بیان کے حسن صورت کو نکھار کر اسے کہیں سے کہیں پہنچا دیتے ہیں۔ آرو ہندی ولی اردو شاعری کا اولین اور اہم وکن ہے۔

کوئی چھوٹا شاعر اپنے دور کا ممتاز نمائندہ نہیں بن سکتا۔ نمائندہ شاعر بننے کے لیے ضروری ہے کہ اس میں تخلیقی صلاحیتیں اعلیٰ درجے کی ہوں اور وہ اپنے دور کی تہذیب میں پوری طرح رچا ہوا ہو۔ وہ ماضی سے بھی ناغیر ہو اور حال سے بھی اور ساتھ ساتھ ماضی کو حال میں جذب کرنا اور اسے بدل کر ایک نئی شکل دینا بھی جانتا ہو۔ وہ روایت کا حصہ بھی ہو اور اسے آگے بھی بڑھا رہا ہو۔ اس دور کے دوسرے شعرا کے برخلاف آرو میں یہ ساری خصوصیات موجود تھیں، اسی لیے ایہام گوئی کے ساتھ ساتھ جب سوا احساس و جذبہ شاعری کے تخلیقی عمل میں شامل ہوا تو اسے آبِ دارِ موتی ہاتھ آئے کہ ڈھائی سو سال سے زیادہ عرصہ گزرنے کے باوجود اس کے بہت سے اشعار آج بھی ہمارے دامن دل کو اپنی طرف کھینچتے ہیں۔ ان اشعار پر آرو کی شخصیت کی چھاپ بھی ہے اور لہجے کا سبھاؤ بھی۔ ان اشعار میں تنوع و رنگارنگی بھی ہے اور کئی اسے لہجے ابھرتے ہیں جو آئندہ دور کی شاعری میں زیادہ اجاگر ہوئے

ہیں۔ ان اشعار سے معلوم ہوتا ہے کہ ان میں وہ رنگ موجود ہے جو ایہام کے
خلال ”اردِ عمل کی تحریک“ میں آئندہ دور کا رنگِ سخن بتاتا ہے۔ جب آبرو
کہتے ہیں :

یوں آبرو بناوے دل میں ہزار باتیں
جب رو برو ہو تیرے گفتار بھول جاوے
اب رو برو ہے پار ، نہیں بولتا سو کیوں
نصے وہ آبرو کے بنائے گندھر گئے

تو یہ خیال اور یہ تجربہ آئندہ دور میں ، جب اردو شاعری اظہار و بیان پر زیادہ
قادر ہو جاتی ہے ، بدلتی میر کے ہاں زیادہ منجھ کر یوں سامنے آتا ہے :

کہتے تو ہیں یوں کہتے یوں کہتے جو پار آتا
سب کہتے کی باتیں ہیں ، کچھ بھی نہ کہا جاتا
جس میں تھا اس سے ملے تو کیا کیا نہ کہے میر
پھر جب ملے سو رہ گئے ناچار دیکھ کر

آبرو کی شاعر کا یہی وہ حصہ ہے جس میں جذبات کی صداقت اور احساس کی
سچائی اثر و تاثیر جگتی ہے۔ اس میں حسنِ بیان بھی ہے ، روزمرہ اور محاورے
کی رچاوت لہجے میں رس بھی گھول رہی ہے اور طرزِ انداز میں بدلتی ہوئی نئی
زبان کی پختگی کے آثار بھی نمایاں ہیں۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ اشعار شاعر
کے دل کی گہرائیوں سے نکلے ہیں اور حالِ دل سنا رہے ہیں۔ ان اشعار کی
خوشبو وہی ہے جو آئندہ دور میں زیادہ رچاوت اور پختگی کے ساتھ اردو شاعری
کو معطر کرتی ہے۔ اسی لیے زبان کی قدامت اور متروک الفاظ کے استعمال کے
باوجود یہ حصہ شاعری پارے لیے آج بھی ”بر اثر و دل کش“ ہے۔ یہ اشعار
دیکھئے :

ایسا ہے صبح تیرے سے اُٹھ کر رخصتا ہوا
جانہ کئے میں رات کا پھولوں کا ہوا
بوجھے اگر جو آبرو کے حال کی خبر
کہنا تمہارے درد سوں جہاں کے مر گیا
نہیں ہے آئین جب مسلانے گیا
دل الکر مرے وہ سہانے گیا
مل گئیں اہس میں دو نظریں ایک عالم ہو گیا
جو کہ ہوتا تھا سو کچھ آنکھوں میں باہم ہو گیا

جدائی کے زمانے کی سچ کیا زیادتی کہیں
 کہ اس ظالم کی ہم پر جو گھڑی گزری سو چمک بیٹا
 جو غم گزرا ہے مجھ پر عافقی میں
 سو میں ہی جانتا ہوں یہ مرا دل
 بھرتے تھے دشت دشت دیوانے کدھر گئے
 وہ عافقی کے ہائے زمانے کدھر گئے
 میں گم ہوا جو عشق کی رہ میں تو کیا عجب
 جینوں و کوہکن سے نہ جانے کدھر گئے
 گیا ہے بے خبر دولوں جہاں سے
 محبت کے نقشے میں گیا اثر ہے
 کرنے تو سو تضافل پر حال آہرو کا
 دیکھو جو تم یسارے بے اختیار رو دو
 دور غامض نشہ رہنا ہوں
 اس طرح حال دل کا گھستا ہوں
 انکھیوں میں رات گیا چادو گیا تھا
 مگر کاجل دوالی کا دیا تھا
 سر موں لگا کے ہائے تلک دل ہوا ہوں میں
 ہاں لگ پتر میں عشق کے کامل ہوا ہوں میں
 ہاتھ آئے اگر جو عمر غمیر
 بیٹھ کر اس کا انتظار کروں
 کچھ ٹھہرتی نہیں کہ گیا ہوگی
 اس دل بے قرار کی صورت
 سمجھا دل اگر ہم میں بھرا ہے
 تو پتر ہے، بازار بھی غدا ہے
 گیا ہوا مر گیا اگر فریاد
 روح پشیم سے مر پشکنی ہے
 ایک لہر لطف کی ہمیں بس ہے
 غم کے دریا موں ہزار کرتے کنوں
 زلزلگی تو ہر طرح کٹی
 مر کے پھر چھوٹا قسمت ہے

دل میں آیا خیال اس کا جیہی
 آگیا تب ہمارے جی میں جی
 لے لالہ ہائے شوق اگر تم میں درد ہے
 اس نے ولہا کے دل میں جا کر اثر کرو
 دلدار کی گلی میں مکرر گئے ہیں ہم
 ہو آئے ہیں ابھی و پھر آکر گئے ہیں ہم

یہ اشعار اپنی نفاست کے باوجود نہ صرف ہمارے جذبات کو آسودہ کر رہے ہیں
 بلکہ ان کے باطن میں چھپے ہوئے قہر آج بھی ہم تک پہنچ رہے ہیں ۔ جب
 آبرو کہتا ہے :

اُنی تو تھی لہر گد کہوں حال دل کا سب
 ہر رونے لب بات کی فرصت نہ دی مجھے
 ہم میں چرائی اور میں اکھیباں ملا گیا
 شالم کسی کو مار ، کسی کو جلا گیا
 مرے ہمارے میں قاعد انہی دل کی بات جا کہتا
 کہ جانے میں بھارے جان کو مشکل ہے اب رہنا
 سخن اوروں کا نشا ہو کے مٹا اور سب کہتا
 مگر اک آبرو کی بات جب کہتا تو پی جانا
 ہارو ہارو حال سخن سے یہاں کرو
 اہسی طرح گدو گد کہ اے سہریاں کرو
 ہارو گوں گئے کہ کبھی یوں بھی ہوئے کا
 بائیں گزریں گے بیٹھ کے آپس میں پیاری
 انوس ہے کہ ہم گوں دلدار بھول جاوے
 وہ شوق ، وہ محبت ، وہ پیار بھول جاوے
 بے رحم و بے وفا و تنک رخ و تند خو
 مجھ گوں ہزار لافن سخن دھر گئے ہیں ہم
 بے وفا ہے شوخ ہے بے رحم ہے ہزار ہے
 جو کہو سب کچھ ہے لیکن گجھے گیا ہار ہے
 مکرر کے شوق میں نہ ہمیں فرہنگ گئے
 اس عاشق کے بیچ ہزاروں کے گھر گئے

دیکھ کلی کون دل دوالا گبول نہ ہو
اس بری رو کی ہے اس میں بُہو میاں

نو وہ انسان کے آفاق جذبہ کی ترجائی کرتا ہے۔ یہاں شعر ایہام برائے ایہام نہیں کہا جا رہا ہے۔ یہاں ذو معنی لفظوں کی مدد سے معنی میں ربط پیدا نہیں کیا جا رہا ہے بلکہ منافع، ایہام اور دوسری نئی خصوصیات، فطری طور پر، جذبے کے اظہار کا سہارا بن رہی ہیں۔ یہ وہ شعر ہیں جو آج بھی ہمیں اسی طرح متاثر کرتے ہیں جس طرح اپنے دور میں سننے والوں کو گوتے تھے۔ آہرو ایک ایسے دور میں جب شبال میں غزل کی روایت متعین نہیں ہوئی تھی، اپنا الگ راستہ بنا کر خود اُردو غزل کی پہلی روایت بن جاتا ہے جسے اس دور کے سارے شعرا نے، جو برعلیم کے طویل و عرض میں پھیلے ہوئے تھے، قبول کر کے عام کر دیا اور بعد میں بھی، رد عمل کی تحریک نے ایہام گوئی کو ترک کرنے کے باوجود، اس حصہ شاعری کو قبول کر لیا۔ آہرو ایہام گویوں کا سرخیل ضرور ہے اور یہ شاہی مزاج کی مناسبت سے اس کا یہی پہلو زیادہ اچاگر و مقبول ہوا لیکن ایک بڑے شاعر کی طرح اس میں اچھی اور سچی شاعری کے امکانات اور موثر و دل پذیر شاعری کی قابل ذکر مثالیں موجود ہیں۔ آہرو نے خود اپنے تخلیقی مزاج کی طرف ایک شعر میں اشارہ کیا ہے :

مجھے ان کہنہ ہلاکوں میں رہنا خوش نہیں آتا

بنا یا اپنے دل کا ہم نسیب اور ہی ایک نوعلا

آہرو کے ہاں ایک قابل ذکر بات یہ ہے کہ اس کے ہاں موسم، رت، باغ، بھول اور منظر جذبہ و احساس کا حصہ بن کر ابھرتے ہیں۔ یہ وہی امکان ہے جو آئندہ دور میں میر کی شاعری میں بڑی انفرادیت کے ساتھ ابھرتا ہے۔ آہرو کے یہ دو چار شعر اور پڑھتے چلیے :

لیسو کے بھول نہیں ہے دہکتے ہیں گولٹے

آں جنوب میں آگ برہ کی لگا ہست

ہمہ سبزہ اور یہ آہرِ روان اور یہ گہرا

دوانا تپیں کدب گھر میں رہوں میں چھوڑ کر صحرا

جلائے کی رات آٹ گئی گرمی کا دن کھٹا

مکھڑے میں زلف جب کہ معین تم نے دی اٹھا

کلی اکیلی ہے پیارے، الدھیری راتیں ہیں

اگر ملو تو معین سو طرح کی گھانٹیں ہیں

جب چمن میں جا کے پیارے تم نے زلفیں گھولیاں

لے گئی بادِ صبا غوشبو کی بھر بھر جھولیاں

ان متفرق اشعار کے مطالعے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ آبرو کی شاعری میں نہ صرف اس کے اپنے دور کا اظہار ہوا ہے بلکہ آنے والے دور کے امکالات کے جگنو بھی اس میں چمک رہے ہیں۔ آنے والے دور نے ایہام گوئی کو ترک کر کے آبرو کی شاعری کے صرف ایک حصے کو رد کیا تھا، پورے آبرو کو نہیں۔ پورا آبرو تو اس دور میں اُردو شاعری کی آبرو ہے اور آج اتنا عرصہ گزرنے کے بعد بھی ہم اسے تاریخِ ادب میں ایک بلند مقام دینے پر مجبور ہیں :

عزت ہے جوہری کی جو قیمتی ہو گوہر

ہے آبرو ہمن کوئی چمک میں سخن ہارا

آبرو ایک قادر الکلام ”معنی یاب اور متین خیال“^{۱۵} شاعر تھا جس کا پورا کلام اب تک شائع نہیں ہوا۔ ایک ایسا شاعر شعر کہتے وقت جن فنی و تخلیقی امور کا خیال کرتا ہے ان کا اظہار کبھی کبھار اپنی شاعری میں بھی کر دیتا ہے۔ آبرو کے کلام کے مطالعے سے جو تصور شاعری سامنے آتا ہے وہ یہ ہے :

(۱) صرف قافیے ملائے سے شاعری تخلیق نہیں کی جا سکتی۔ اس کے لیے ضروری ہے کہ اچھے مضامین شعر میں بالذات جائیں :

شعر کو مضمون سیتی قدر ہو ہے آبرو

لانیہ سیتی ملاہا قافیا تو گیا ہوا

دعویٰ ہے جس کون شعر کی نوبت کا آبرو

مضمون کے آئے بوجہ اٹھاوے ہمن کے نال

(۲) شاعری کے لیے طبع کی روانی اور لٹی فکر ضروری ہے۔ اس سے شعر میں جان پڑتی ہے اور شاعری زندہ رہتی ہے۔ جس کے پاس ایسی فکر ہوگی اسی شاعر کے ہت کی برستلی ہوگی :

ع : روان نہیں طبع جس کی شعر تر کی طرز ہانے کی

جب آبرو کا پیاہ ہوا بکر فکر سب

تب شاعروں نے لائق رکھا اس کا بت بنا

یہ بھی ضروری ہے کہ اس میں ذلِ گداختہ کے نالے اور گھنیاں قلبی بھی شامل ہوں :

فکر بحر شعر میں دل کون عبث مت لحن کرو

ناخشا کی ضرب سبکھو نالے گلوب موزوں کرو

(۳) قافیے کے ساتھ اگر ردیف بھی شعر میں ہو تو اس سے حسن شعر میں اضافہ ہو جاتا ہے :

پیر حسن و عشق موزوں ہے خوش لکھے قافیے کے ساتھ ردیف اور شگفتہ زمین سے شعر کی آبرو بڑھ جاتی ہے :

مجھ شعر کی شگفتہ زمیں دیکھ آبرو

لانہ کی طرح جل کے ہوا داغ داغ دل

(۴) شاعری کا مقصد یہ ہے کہ حسن و عشق کے تجربے بیان کیے جائیں ۔

خصوصاً ایسے تجربے جنہیں سن کر محبوب خوش ہو اور پسند کرے :

منگ دل نیں آج دل دے کسو سنا

آبرو نے شعر کا پایا صلا

گرتا ہوں اس کے حسن کی جھلکار کی صفت

جا شعر آبرو کا سنا انوری کے تئیں

جب یہ سب چیزیں ہوں تو ریختہ بنتا ہے :

ریختے کا کام تب ہوتا ہے جب سو چیز ہو

آب اور گل کے سوا کچھ ہے یہ اے گلزار کار

اور پھر اس کی دھوم مچ جاتی ہے :

کیوں نہ آکر اس کے سننے کوں کرے سب یار بھڑ

آبرو یہ ریختا تو نیں کہتا ہے دھوم کا

آبرو نے اپنی شاعری میں اپنے بہت سے معاصرین کا ذکر کیا ہے جن میں

موسیقار بھی شامل ہیں اور رقاص بھی ، شاعر اور اسرد بھی اور دوسرے لوگ

بھی ۔ جلال کا ذکر دو جگہ آیا ہے ۔ عبدالرحیم ، ولی میاں ، معین الدین حسن ،

صاحب رائے ، جس نے مسلمان ہو کر غلام حسین نام رکھ لیا تھا ، ردیف بنا

کر ایک غزل کہی ہے ۔ بھولا ، میر سکھن پاکیار ، پٹا اور نعمت خان سدائنگ

کا ذکر کئی غزلوں میں آیا ہے ۔ شاہ ابوالحسن کا ذکر بھی کلام میں آیا ہے ۔

اپنے پیش روؤں میں سے بوعلی ، حافظ و انوری کا بھی ذکر کیا ہے ۔ حافظ کو

تو وہ کمال شعر سمجھتا ہے اور اپنے معتقد ہونے کا ذکر کرتا ہے :

آبرو شعر کے کمال میں ہے معتقد حسیل طہراز کا

ان کے علاوہ ولی دکنی ، شاکر ناجی ، مصطفیٰ خان پک رنگ ، عبدالوہاب پکرو

کا ذکر بھی آیا ہے ۔ اس سور میں آبرو کے اثر کا اندازہ ان کے شاگردوں کی

تعداد کے علاوہ اس اس سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ ایام کوئی مقبول ترین

رنگِ سخن بن کر سارے برعظیم میں پھیل گیا تھا۔ عبدالوہاب بکروا ۱۶، جن کا دیوان برٹش میوزیم کے کتب خانہ مشرق میں دیوانِ مبتلا کے ساتھ بندھا ہوا ہے، آبرو کے شاگرد تھے۔ آبرو کے دوسرے شاگردوں میں سبحان ۱۷ کا نام بھی آتا ہے۔ محمد حسن ندوی، ناجی اور آبرو دونوں کے شاگرد تھے لیکن حسب اشتہار آبرو کے شاگرد تھے۔ ۱۸ اورنگ آباد میں سید غلام غلام آبرو کے شاگرد تھے اور خود کو ان کا ہمسرزادہ کہتے تھے۔ مقطع میں آبرو، صادق، مبارک، بے ہمتا و غلام کے الفاظ اکثر استعمال کرتے تھے۔ ۱۹ صلاح الدین میر مکھن ہاکباز، یک رنگ کے شاگرد تھے لیکن آبرو سے ان کا تعلق خاطر مشہور ہے۔ ۲۰ شہاب الدین ثاقب ۲۱ اور محمد عارف عارف ۲۲ بھی آبرو کے شاگرد تھے۔ محمد تقی میر نے لکھا ہے کہ میر مجاد اکبر آبادی رشتہ میں آبرو کے شاگرد تھے۔ ۲۳ ان شاگردوں کے علاوہ ایسے شعرا بھی ہیں جنہوں نے برابر راست زانوئے لستہ تو تھے لیکن آبرو کے رنگِ سخن سے فیض اٹھایا ہے اور ان کی تعداد خاصی بڑی ہے۔

(۳)

لسانی زاویہ نظر سے آبرو کے کلام میں چونکہ کم و بیش وہ ساری خصوصیات ملتی ہیں جو اس دور کی زبان میں موجود و قابل ذکر ہیں اس لیے آبرو کی زبان کا مطالعہ ہم شاہی دور کی زبان کے مطالعے کا درجہ رکھتا ہے۔ آبرو کی زبان پر، جیسا کہ اوپر دے ہوئے اشعار کے مطالعے سے اندازہ ہوا ہوگا، مختلف زبانوں مثلاً بھاکا، گھڑی بولی، پنجابی، برہانی، راجستھانی، ہندوی اور دکنی اردو کے ملے جلے اثرات نمایاں ہیں۔ ادبی زبان ابھی بن ستور رہی ہے۔ اسلا اور قواعد کے اصول پورے طور پر مقرر نہیں ہوئے ہیں۔ وہ الفاظ، جو آئندہ دور میں متروک ہو جائے ہیں اور وہ الفاظ جو ان کی جگہ لیتے ہیں، آبرو کے ہاں ایک ساتھ استعمال ہو رہے ہیں۔ آبرو کی زبان اور دکنی اردو میں بنیادی طور پر کوئی فرق نہیں ہے۔ بنیادی فرق لہجے کا تھا یا ان چند الفاظ مثلاً نکو، سٹنا، پک، اتال، ایڑنا وغیرہ کا تھا جو شمال کے برخلاف دکنی اردو میں عام طور پر استعمال ہوتے تھے۔ ایک فرق "ج" تاکید کی جگہ کسی لفظ کے آخر میں لگا کر، مرہٹی کی طرح "ہی" کے معنی پیدا کیے جاتے تھے یا پھر ماضی مطلق بنانے کا فرق تھا۔ شمال میں ہاندھنا، کہنا، کرنا مصادر سے ہاندھا، کہھا، کیا ماضی مطلق اور دکن میں "ہاندھیا، کہیا، گربھا" بنایا جاتا تھا۔

شمال و دکن کی زبانوں کا تقابلی مطالعہ ہم پہلے صفحات میں کر چکے ہیں۔ اس میں فرق آبرو اور دوسرے معاصر دکنی شعرا کی زبان میں نظر آتا ہے۔ آبرو کی زبان کے مطابق کے بعد یہ نظریہ غلط ہو جاتا ہے کہ دکنی آردو اور شمال کی آردو دو مختلف زبانیں ہیں۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے آبرو کے یہ تین شعر پڑھیے:

کھولکر بھرن بھری کی انکھیاں سینی بڑی لہیں
عاشق کون آ بڑی ہے پھراں کی رات بھری
جسے کوئی منصوبہ کے جون جان کرتے ہیں خدا
وے سپاہی عاشقوں کی فوج کے سردار ہیں
قدر ہوچھو دلِ خون خوارۂ عاشق کی اگر
سر چڑھاگی کے نمب زہنت دستار گسرو

ان اشعار کو اگر کسی دکنی شاعر کے کلام میں ملا دیا جائے تو امتیاز گزرتا دشوار ہوگا۔ آبرو کے ہاں بحیثیت مجموعی زبان کا یہی رنگ ہے لیکن ساتھ ساتھ اس تبدیلی کا بھی احساس ہوتا ہے جو خود آردو زبان میں آ رہی ہے، اسی لیے آبرو کے ہاں زبان و بیان کے قدیم و جدید دونوں روپ ایک ساتھ ملتے ہیں مثلاً آبرو کے ہاں ”میں“ اور ”میں“ دونوں ایک ساتھ استعمال میں آ رہے ہیں:

میں: ع قامت کا سب جگت میں ہالا ہوا ہے نام
میں: ع کیوں تیر مارتے ہو تم میرے جگر میں

آبرو کا ایک شعر ہے:

تجہ نیلی کی صفت کیوں کر یہاں میں آ سکے
دیکھ کر تیری جھمک بے ہوش ہو جا ہے کلیم

پہلے مصرع میں ”تجہ نیلی کی صفت“ وہ انداز بیان ہے جو متروک ہو رہا ہے اور دوسرے مصرع میں ”دیکھ کر تیری جھمک“ وہ انداز ہے جو آئندہ دور میں مستند ہونے والا ہے۔ آبرو کے ہاں یہ دونوں صورتیں ایک ساتھ استعمال ہو رہی ہیں۔ آبرو کے زبان و بیان کا رشتہ ایک طرف ماضی سے اور دوسری طرف آنے والے دور کی زبان سے قائم ہے۔ اسی لیے اس کی زبان عبوری دور کی زبان ہے۔ آردو زبان کی تحریک عوامی تحریک تھی۔ آبرو کی زبان کا سرچشمہ بھی عوام کی زبان ہے۔ وہ الفاظ، محاورات اور روزمرہ کو اس طرح استعمال کر رہا ہے جس طرح وہ عوام میں رائج تھے۔ مثلاً شہر کا نام ”اکرہ“ ہے لیکن اسے

عام طور پر ”اگرے“ بولا جاتا ہے۔ آبرو بھی اس لفظ کو اسی طرح استعمال کرتا ہے۔ ع : ”تم اگرے چلے ہو سجن کیا کریں گے ہم“۔ یہی صورت اور الفاظ کے ساتھ ہے، مثلاً :

چھوے (چاہیے) : ع جی میں بھی یارا کچھ اک چھوے کہ تجھ کوں وہ کہوں
جان (جائیں) : ع عاشق نیت کے مارے دوئے ہوئے جدھر جاں
بھلیاں - اے - بے : ع اے جو غافل کرتے ہو بے باکیں نہیں بھلیاں
چٹھی (بھلی) : ع ڈوب کر بچھی کون جوں کر کھلا
دستخط (دستخط) : ع نوشہی کے دکھانے کے دستخط
گاہق (گاہق) : ع گاہق جو اس بازار میں کے ہیں
مبارش (مبارش) : ع مبارش میں مرا حرکت ٹیٹ ہزار ہوتا ہے
کسانی (کسانی) : ع کب لگ رہے گا پھڑا لک آمل اے کسی
مزاح (مزاح) : ع عاشق متاؤنے کون سمجھتا ہے کیا مزاح

ان الفاظ کو عوام کے انداز میں استعمال کرنے سے آبرو کی بے مانگی ثابت نہیں ہوتی بلکہ یہ رجحان سامنے آتا ہے کہ اس دور میں زبان کا رخ عوام کی طرف تھا، اور فارسی عربی اور دوسرے الفاظ اسی طرح ادبی سطح پر استعمال میں آئے تھے جس طرح وہ عام طور پر بولے جاتے تھے اور یہی صورت مستند تھی۔ یہ وہ رجحان ہے جسے ہمیں آج کے دور میں پھر سے اپنانے کی ضرورت ہے۔ اردو ایک الگ زبان ہے اور اس میں فارسی و عربی کے الفاظ اسی طرح بولے اور استعمال کیے جاتے چاہئیں جس طرح وہ اس کے صوتی نظام سے ہم آہنگ ہوتے ہیں۔

آبرو کے دور میں جی اصول لکھنے میں استعمال ہوتے تھے۔ جو لفظ جس طرح بولا جاتا تھا اسی طرح لکھا بھی جاتا تھا، مثلاً آبرو کے ہاں بے بجائے یہ، بے بجائے یہ، کوئے بجائے کنوئیں، سن لیں بجائے سننے، موہری بجائے سنہری، تسیی بجائے تسبیح، مصرایائے مصرع، بانگیں بجائے باکیں، چولکتا بجائے چوکتا، جوٹھا بجائے جھوٹا، برگھٹا بجائے برگہ، مڑو بجائے مروڑ وغیرہ ملنے ہیں۔ اسی طرح عربی فارسی کے وہ الفاظ جو ”و“ پر ختم ہوتے ہیں لیکن بولے ”الف“ سے جاتے ہیں ان کو بھی اس دور میں الف ہی سے لکھا جاتا ہے۔ مثلاً :

رتبا (رتبہ) : ع گیا رتبا نظر میں گر پری کا
تبا (تباہ) : ع تبا ہے حال تیرے زلف کے امیروں کا
مڑدا (مڑدہ) : ع سب عاشقوں میں ہم کوں مڑدا ہے آبرو کا

سرائیا (سرائیہ) : ع ہوں عبث پڑھتا پھرا جو سرائیا تو کیا ہوا

تِلا (تیلہ) : ع عاشق مگر خدا یا تِلا ہے حاجیوں کا

یہ صورت میکانا (میکنہ) ، ختجا (ختجہ) ، لسا (لشد) ، آٹنا (آتیہ) ، ہندا (ہندہ) ، فٹنا (فتنہ) ، رشتا (رشتہ) ، دہدا (دہدہ) ، ارادا (ارادہ) ، غصا (غصہ) ، جلوا (جلوہ) ، وغیرہ میں ملتی ہے ۔ اسی طرح دعوا (دعوئی) ، ابر (اوبر) ، عبس (عبث) ہے ۔ عبس کو تو آبرو نے برس ، دس اور مگس کا قافیہ بنایا ہے ع ”آبرو کا جیو جاتا ہے عبس“ ۔ لیکن ساتھ ساتھ ”عبث“ بھی لکھا ہے جیسا کہ اوپر کے چوتھے مصرع میں نظر آتا ہے ۔

آبرو ہندی اور فارسی عربی الفاظ کو حرفِ انشانت سے ملا دیتا ہے ۔ اس طریقے کو ، جدید دور کے تقاضوں کے پیش نظر ، ہمیں پھر اپنانا چاہیے ۔ میں نے خود اس جلد میں کئی حرفِ انشانت اور واؤ عطف کو فارسی و اردو الفاظ کے درمیان اسی طرح استعمال کیا ہے ۔ آبرو کے ہاں جو صورت ملتی ہے وہ یہ ہے :

تیلہ بھوں : ع مشکل ہے تیخ بھوں کے اشارے کا بوجھنا

گلہ ”برصا“ : ع جس گلہ پر صفا میں نظریں نہیں ٹھہرتیں

اسی طرح فارسی ”ہد“ لگا کر دو دیسی لفظوں کو جوڑا جا رہا ہے مثلاً :

گھر بہ گھر : ع گھر بہ گھر چاجا کے تم کھاتے ہو جو ہنگلے کے ہاں

دن بہ دن : ع بڑھے ہے دن بدن مجھ مکھ کی تاب آہستہ آہستہ

یہ صورت واؤ عطف کے ساتھ ہے :

ع لان چوکن تھی و دل تھا گہد

ع ہو آئے ہیں ابھی و پھر آ کے گئے ہیں ہم

ع طرح سلاپ و محبت کی بھیر ڈالی ہے

ع سوتا تھا و بھوک گھوٹا ہوا بہ روپ

ع بھوڑا آٹنا و توڑ سکندر کی سد کے تئیں

اسی طرح ”جان و جی ، دربا و آنسو ، روٹھ و لیکن ، لکڑی و نہ بیڑا ، تھا و بار ، تھا و مے“ میں واؤ عطف استعمال کی ہے ۔ یہ وہ صورت ہے جو اردو زبان کے مزاج کے مطابق ہے اور جسے اب پھر اپنا لینا چاہیے ۔ یہی وہ ”اردو بن“ ہے جو آبرو کی زبان میں ہمیں ملتا ہے اور یہی اس دور کی نمائندہ زبان ہے ۔

آبرو کے ہاں زیادہ تر جمع ”ان“ لگا کر بنائی گئی ہے ۔ مثلاً سرواں ، رقیان ، باٹان ، لبان ، حریفان وغیرہ لیکن ساتھ ساتھ جمع کی دوسری جلد

صورتیں بھی ملتی ہیں۔ مثلاً :

ع یوں ہزاروں آرزوؤں کا رکھا ہے نام عشق
ع آتے ہو جائے دیواروں میں دل
ع لوگوں کے دل کوں لیا ہے سمھوں میں بانگ دل
ع علاج ان کا مگر جھکڑیں و لائیں ہیں
ع بے رنڈیاں ہیں کہ چرخا ہمیشہ کاتیں ہیں
بعض مصرعے ایسے ہیں جن میں جمع کے دونوں طریقے ایک ساتھ استعمال ہوئے
ہیں۔ مثلاً :

ع خبر کی انکھوں میں انکھیاں ست ملا رہے اس قدر
حروف ، افعال اور ضائر کے ساتھ بھی یہی صورت ہے کہ قدیم و جدید دونوں
ایک ساتھ استعمال ہو رہے ہیں۔ یہی صورت علامت فاعل ”نے / تیں“ کے ساتھ
ہے۔ کہیں ”نے“ محذوف ہے اور کہیں جدید استعمال کے عین مطابق موجود
ہے۔ مثلاً ”نے“ محذوف کی مثال :

ع یوں آبرو میں دل کوں تم سخت جو کیا ہے
”نے“ موجود کی مثال : ع تم میں سیکھی ہے یہ کہاں کی طرح
اسی طرح ”کو“ ”کے“ کہیں محذوف کر دیا گیا ہے اور کہیں جدید اصول و
قواعد کے مطابق موجود ہے۔ مثلاً :

”کو“ محذوف کی مثال : ع بوسا لیاں میں دہنے کہا کہہ کے پھر گیا
”کے“ محذوف کی مثال : ع آبرو پھر بیچ سرتا ہے

ایک ہی مصرع میں ”کو“ موجود بھی ہے اور محذوف بھی۔ مثلاً :

ع رخسار کے گل اور شبنم ہے یہ پسینا
اور بعض مصرعوں میں ”کی“ ”کے“ ”کا“ جدید اصول و قواعد کے مطابق استعمال کیے
گئے ہیں۔ مثلاً :

ع راگ کی خوب صورتی کے کوچ کا ڈنکا بیا

یہی صورت ضائر کے ساتھ ہے۔ ضائر میں ہمن - وو - کن بھی استعمال ہو رہے
ہیں اور ہم - وہ - تم - میں وغیرہ بھی۔ اسی طرح افعال میں ”دیکھنا“ مصدر کی
مختلف صورتیں بھی استعمال ہو رہی ہیں اور ”دکھلاؤنا“ کی بھی۔ ”آنا“ کی بھی
اور ”لوٹنا“ کی بھی۔ بلانا بھی اور بلاؤنا بھی۔ اسی طرح بھڑبھڑاؤنا - آزمائنا -
مسکرائنا - اترائنا - ستائنا مصادر کی مختلف شکایں بھی۔ مثلاً :

ع کوئی شاہ کوئی گدا کہاویسے جیسا جس کا بنا نصیب

ع یوں چلا آوتا ہے خوباں بیچ
 ع سر میں ہلاؤں ہے بھاری گلی اٹھا
 ع یوں تریہڑاؤتا ہے دل شوق میں ہارا
 ع دکھلاؤتے ہو سہندی جس کوں سجن رچا کر

اور ان کے ساتھ ہی مصدر کی جدید صورتیں بھی - مثلاً :

ع گھبو اے آبرو کیوں کر جنے گا درد و غم سہی
 ع دور غاسوش بٹھ رہتا ہوں
 ع ستم کرنے کوں بھر کیوں اس قدر تیار ہوتے ہیں
 ع نہیں معلوم کہ یہ دیکھ رہی ہے کس کوں
 ع کہتے ہیں فتح ہم ہیں رفتے کے آبرو قلمے

آبرو کے ہاں لفظوں میں "ن" کا استعمال ، اس دور کی زبان کی طرح ، عام ہے جس سے اس دور کے لہجے کا اندازہ کیا جا سکتا ہے - مثلاً ساتوں (ساون) ، برساتوں (برساون) ، گزرائں (گزنا) ، مرگیاں (مرنا) ، کوں (کو) ، میں (ہے) ، ہیں (ہے) ، دلیاں (دنیا) وغیرہ -

اکثر الفاظ "ہ" کے ساتھ استعمال ہو رہے ہیں - مثلاً بھوہ (بواہ) ، بگھولے (بگولے) ، ٹڑبہ (ٹڑپ) ، ہرگھنا (ہرگتھ) ، جیبہ (جیب یعنی زبان) وغیرہ - اسی طرح اکثر الفاظ جو آج "ڑ" کے ساتھ بولے جاتے ہیں اور میر کے دور میں بھی "ڑ" کے ساتھ بولے جاتے تھے ، آبرو کے ہاں "ڑ" سے ملتے ہیں - مثلاً :

کالاہا (کاڑھا) : ع ہنر دیکھو کہ سیدی الکیوں میں ہم نہیں گھبو کالاہا

بڈھاؤ (بڈھاؤ) : ع جی ہ جی ہ ہو شوق کے میرے بلھاؤں کوں

اسی طرح ہلیاں (بڑھیاں ، جمع بڑھیاں) ، کالہ (کاڑا) وغیرہ - خان آرزو کی اردو لغت "توالد الالفاظ" میں اکثر الفاظ "ڑ" کے بجائے "ڑا" سے ملتے ہیں - جی ہ اس دور میں مستند صورت تھی - آج بھی اہل پنجاب اور یو پی کے قصبوں میں "ڑا" کا استعمال اسی طرح ملتا ہے -

آبرو نے صرف "نت" اور "نہ" کو ایک ساتھ استعمال کیا ہے - ۲۴۷ دو حروف تہی کو ایک ساتھ استعمال کرنا یقیناً غلط ہے - ممکن ہے اس دور میں عوام میں یونہی بولا جاتا ہو اور آبرو نے وہی سے سند لی ہو - آبرو کے ہاں اس کی صورت یہ ہے :

عیب ہے شہر سے ایسا نہ مل ست نہ مل اس میں آبرو کے محظ

بھلا ملتا نہیں تو ست لہ مل پر خوش رہ ہم ہیں
 کہ خوب اس طرح میں بھی کچھ سرے دل کی خلاسی ہے
 بعض الفاظ جو آج سولٹ بولے جاتے ہیں آبرو کے ہاں مذکور استعمال ہوئے
 ہیں۔ اس زمانے میں میں ان کا صحیح استعمال تھا۔ یہی صورت اس دور کے
 دوسرے شعرا کے ہاں بھی ملتی ہے۔ ”توجد ، جان ، ہاس ، سیر“ مذکور بالحدیث
 گئے ہیں۔

آبرو نے اس دور کے رواج کے مطابق بعض عربی و فارسی الفاظ کو نئے
 طریقے سے وضع کیا ہے۔ مثلاً :

ع بر مل گئے تو سلام علیک تو ہے ضرور

ع تیری چشم سہ گرتی ہے عاشق سالہ کارہاں

ع آبرو گوں چاہتے ہو تو دروغی مت ہو

اسی طرح خالص اردو طریقے سے متکثرین ، گورانی (گورا پن) ، چھٹکی (چھوٹی)
 وغیرہ الفاظ وضع کیے گئے ہیں۔ اس طرح کے کئی الفاظ ہمیں عیسوی خان پادر
 کی داستان ”سہرائوز و دلبر“ میں بھی ملتے ہیں۔

آبرو کے دور میں فارسی حرف و فعل اردو عبارت میں کثرت سے استعمال
 ہو رہے تھے۔ مثلاً :

فارسی حرف بر : ع تو گلزار آفتی کیا بر خلیل

فارسی حرف دو : ع کیا کوئی ایسا نہیں دو جہاں

فارسی فعل خوالدن : ع ہے آرزوے خوالدن ہم مرئہ صلاح

آبرو نے فارسی حرف و فعل کے اس طور پر استعمال کے خلاف آواز بلند کی اور
 ریختہ گوئیوں کو مشورہ دیا :

وقت جنت کا ریختے کی شاعری میر صرف ہے

اوت سنی کہتا ہوں بوجہو حرف میرا زرف ہے

جو کہ لاوے ریختے میں فارسی کے فعل و حرف

لغو ہیں گے فعل اس کے ، ریختے میں حرف ہے ۲۵

فارسی فعل و حرف کے استعمال کی یہ صورت ہمیں آبرو کے ہاں نظر نہیں آتی۔ ناجی
 کے ہاں بھی ، سوائے ایک آدھ جگہ کے ، حرف و فعل کا یہ استعمال نہیں ملتا۔
 آبرو کے زیر اثر مضمون ، یک رنگ ، شاہ حاتم ، سجاد اور پکرو وغیرہ کے ہاں
 بھی یہ صورت نہیں ملتی۔ اس تبدیلی سے اردو اظہار بیان فارسی اثرات سے
 مزید آزاد ہو گیا اور اظہار کی قوت بڑھ گئی۔

آبرو ایک سنجیدہ اور باشعور شاعر تھا۔ اس نے زبان کو سلیقے، احتیاط اور اہتمام سے استعمال کیا۔ اردو غزل کو ایک لہجہ دیا جو ولی ذکئی سے قریب ہونے کے باوجود اس سے الگ ہے۔ آبرو کے ہاں زبان و بیان کا ارتقا ملتا ہے۔ آبرو کی زبان کے سرے ایک طرف ولی ذکئی اور اس کے معاصرین کی زبان سے اور دوسری طرف مرزا مظہر، سودا اور میر کی زبان سے ملے ہوئے ہیں۔ اگر آبرو (م ۱۱۳۶/۱۷۳۳ع) کے زبان و بیان کا مقابلہ روشن علی کے 'معاشر نامہ' (۱۱۰۰/۸۹ - ۱۶۸۸ع) کی زبان سے کیا جائے تو ہمیں آبرو کے ہاں زبان بہت آگے بڑھی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ اردو عوامی قوتوں کی فتح کی علامت تھی۔ آبرو کے ساتھ اس نے اپنی فتوحات کو مستحکم کر لیا۔ آبرو ناراضی اعتبار سے ایک بڑا شاعر ہے اور اردو شاعری کی روایت میں اس کا درجہ اتنا ہی بلند ہے جتنا کسی دوسرے بڑے شاعر کا :

لاجی سخن ہے خوب ترا کرچہ مثل شمع

لیکن زبان مزے کی لگی آبرو کے ہاتھ

اگلے باب میں ہم شاکر لاجی اور اس دور کے دوسرے ایہام گوہوں کا مطالعہ کریں گے۔

حواشی

- ۱۔ نکات الشعرا : محمد تقی میر ، ص ۹ ، نقاسی پریس بدایون ۱۹۲۲ع۔
- ۲۔ مجمع النفائس (قلمی) : مولانا نسینی تھانیسری کے ذکر میں ، ص ۴۷۶ ، قومی عجائب خانہ کراچی پاکستان۔
- ۳۔ تذکرۃ ریختہ گویاں : فتح علی گردیزی ، مرتبہ مولوی عبدالحق ، ص ۸ ، المبین ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ع۔
- ۴۔ مخزن نکات : قائم چاند پوری ، ص ۳۴ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۶ع۔
- ۵۔ نکات الشعرا : ص ۹۔
- ۶۔ تذکرۃ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۷ ، المبین ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع۔
- ۷۔ سفینہ خوشگو : جنورا بن داس خوشگو ، ص ۱۹۵ ، پشت ، بہار ۱۹۵۹ع۔
- ۸۔ مخزن نکات : ص ۵۹۔
- ۹۔ خوش معرکہ زلیا : (جلد اول) مرتبہ مشفق خواجہ ، ص ۱۳۲ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ع۔

- ۱۰۔ سلیمہ خوشگو : ص ۱۹۵ -
- ۱۱۔ تذکرۃ بے جگر : (نثر) ص ۲۵ ، الذا آئی لائبریری لندن -
- ۱۲۔ تذکرہ بھٹی : ص ۷ -
- ۱۳۔ تمجید زمانہ : مطبوعہ ”معاصر“ جلد ۲ ، حصہ ۸ ، ص ۱۱۸ ، ہفتہ ، بہار -
- ۱۴۔ دیوان آبرو : مرتبہ ڈاکٹر محمد حسن ، ادارہ تصنیف علی گڑھ - سنہ ندارد -
- ۱۵۔ چمنستان شعرا : لچھمی لرائی شفیق ، ص ۹ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۲۸ء ع -
- ۱۶۔ چمنستان شعرا : ص ۲۲۶ -
- ۱۷۔ مجموعہ ”نغمہ“ : قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ حافظ محمود شیرانی ، (جلد دوم) ، ص ۳۸۸ ، مطبوعہ پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ء ع -
- ۱۸۔ ایضاً : ص ۳۸ -
- ۱۹۔ چمنستان شعرا : ص ۵۵۷ -
- ۲۰۔ ایضاً : ص ۵۱ -
- ۲۱۔ طبقات الشعرا : قدرت اللہ شوق ، ص ۵۵ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ء ع -
- ۲۲۔ مجموعہ ”نغمہ“ : (جلد دوم) ، ص ۳۷۸ -
- ۲۳۔ نکات الشعرا : ص ۲۶ ، نظامی پریس پبلیکیشن ۱۹۲۲ء ع -
- ۲۴۔ مخطوطات انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ، مرتبہ انسٹر مینٹ امرتسری (جلد اول) ، ص ۱۴۹ ، کراچی ۱۹۶۵ء ع -
- ۲۵۔ دیوان زادہ : شاہ حاتم ، مرتبہ غلام حسین ذوالفقار ، ص ۳۹ - ۴۰ ، مکتبہ ”خیابانِ ادب لاہور ۱۹۷۵ء ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

- ص ۲۱۰ ”شاہ مبارک آبرو تخلص کہ ہم قرائی و ہم شاگرد فقیر آرزو بود و در فن رشتہ استاد بے مثل است۔“
- ص ۲۱۰ ”از شعر فارسی ہم زبان دوست داشت۔“
- ص ۲۱۲ ”عرض از پنجاہ متجاوز خواہد بود کہ بآسیبہ ہائے اسب ہائے حیاتی فرو رفتہ۔“

ایہام گو شعرا : ناجی وغیرہ

اردو تحریک ، آزادی کی تحریک تھی جس نے تخلیقی ذہنوں میں ایک نیا شعور پیدا کر کے معاشرے کی اس چھپی ہوئی خواہش کو پورا کیا جو اپنی تخلیقی قوتوں کا اظہار ، فارسی کے بجائے ، اردو میں کرنا چاہتا تھا ۔ ایہام گوئی کی تحریک بھی بنیادی طور پر اردو کے رواج کی تحریک تھی ، اس لیے اس کے مزاج میں اردوین اور ہندوستانیات زیادہ ہے ۔ جیسے جیسے اردو کا رواج بڑھتا گیا ویسے ویسے فارسی کا چلن گھٹتا گیا ۔ شاکر ناجی کا یہ شعر اسی بات کا اظہار کرتا ہے :

بلندی سن کے ناجی دینے کی ہوا ہے ہمت شہرہ فارسی کا
ایہام گو شعرا کا کلام آج بھینکا ، سیٹھا اور لے سڑا معلوم ہوتا ہے ۔ اس میں اظہار کا کچھ بن محسوس ہوتا ہے ۔ اس میں لفظ لازہ کی تلاش میں کھینچ تان کر مضمون پیدا کرنے کی کوشش کا بھی احساس ہوتا ہے ، لیکن اگر ان شعرا کی خدمات کو اس دور کے پس منظر میں رکھ کر دیکھا جائے تو ان کی کوششیں باطنی اور ان کی شاعری باوقعت دکھائی دیتی ہے ۔ اس دور کی شاعری اردو شاعری کی روایت کا ویسے ہی لاگزیر حصہ ہے جیسے کسی فنکار درخت کی جڑیں اس کی زندگی کی اساس ہوتی ہیں ۔ جن شاعروں نے اس دور میں اردو شاعری کی روایت کو آگے بڑھایا اور ایہام کے کم و بیش سارے امکانات کو اپنے تصرف میں لا کر آنے والی نسلوں کے سارے راستے بند کر دیے ان میں آبرو کے علاوہ ، جن کا ذکر پچھلے باب میں ہم تفصیل سے کر چکے ہیں ، شاکر ناجی ، شرف الدین مضمون ، شاہ حاتم ، مصطفیٰ خان یک رنگ ، احسن اللہ احسن ، شاہ ولی اللہ اثنتیاق ، سعادت علی امرہوی ، میر محمد سجاد ، بیتاب ، میر مکن ہاکباز ، گہترین ، عارف الدین خان عاجز ، فضل اورنگ آبادی اور عبدالوہاب بکرو کے نام آتے ہیں ، لیکن وہ شعرا جنہوں نے ایہام گوئی کی بنیاد

رکھی ان میں ناجی ، مضمون ، آبرو اور حاتم مرکزی حیثیت رکھتے ہیں ۔ آبرو نے ناجی و مضمون کا ذکر اپنے اشعار میں کیا ہے ۔ ناجی نے مضمون و آبرو کا اور مضمون نے آبرو و ناجی کا ذکر اپنے اشعار میں کیا ہے ، لیکن ان میں سے کسی نے حاتم کا ذکر نہیں کیا حالانکہ حاتم نے ”دیوان زادہ“ کے دیباچے میں انہیں اپنا معاصر بتایا ہے اور مصحفی نے حاتم ہی کے حوالے سے لکھا ہے کہ جلوس ہند شاہ کے دوسرے سال جب دیوانِ دل آبا اور اس کے اشعار چھوڑے پڑوں کی زبان پر جاری ہو گئے تو حاتم نے ناجی ، مضمون اور آبرو کے ساتھ مل کر ایہام کوئی کی بنیاد رکھی ۔^۱ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں آبرو ، مضمون اور ناجی کے سامنے شاہ حاتم ، جن کی عمر ۱۱۳۲ھ/۱۷۲۰ع میں اکیس سال تھی ، کوئی خاص اہمیت نہیں رکھتے تھے اور وہ ان استادانِ فن کے ساتھ لگے ، ان کے رنگِ سخن کی پیروی کر کے خود کو دریافت کرنے میں مصروف تھے ۔ حاتم نے آبرو ، ناجی اور مضمون کی زمینوں میں غزلیں اور جوابی غزلیں^۲ بھی کہیں ہیں لیکن ان شعرا نے حاتم کو کوئی اہمیت نہیں دی ۔ شاہ حاتم کی شہرت اور استادان کی دھوم بہت بعد کی بات ہے ۔ اسی لیے ہم اس دور میں ، حاتم کو چھوڑ کر چلے ناجی ، مضمون اور پکرننگ کا اور پھر دوسرے ایہام گوہوں کا مطالعہ کریں گے ۔

چند شاکر ناجی (م ۱۱۶۰ھ/۱۷۴۷ع) دل کے رہنے والے تھے ۔^۳ وہ وہیں پیدا ہوئے ، ہلے بڑے اور وفات پائی ۔ ہند ترقی میز نے ، جو ان سے دو ایک بار ملے تھے ، لکھا ہے کہ ان کے منہ پر چھجک کے داغ تھے اور وہ ہنسنے کے اعتبار سے سیاہی تھے ۔^۴ حاتم چاند پوری کے بھائی منعم سے ناجی کے مراسم تھے اور ناجی ان کے گھر بھی آئے تھے ۔ حاتم نے اپنی کم عمری میں دو تین بار انہیں دیکھا تھا ۔ ظریف الطبع انسان تھے ۔^۵ ظرافت و مزاح کا یہ جوہر نواب عہدۃ الملک امیر خان انجام کی صحبت میں لکھرا تھا ۔ اپنے ایک قصیدے میں بھی ناجی نے اس طرف اشارہ کیا ہے :

نم اپنی سہر میں اب ترویث کرو جس لعل

ہو اس کا ہوش جدا ، ذہن اور ذکا اور ہی

خزل کے ایک شعر میں بھی ایہام کی باتوں کے چاندو کا ذکر کیا ہے :

نواب امیر خان کی باتیں ہیں سحر ناجی

دعویٰ کو موہتی کے ایک ہی گواہ اس ہے

ناجی ، امیر خان انجام کے متوسل تھے جس کا ثبوت وہ چھ قصیدے ہیں جو دیوان

لاجی^۹ میں ملتے ہیں۔ قاسم نے بھی یہی لکھا ہے کہ ”ایک مدت تک نواب
عماد الملک امیر خاں بہادر مغفور کی سرکار دولت مدار میں بڑی عزت و احترام
کے ساتھ خاطر خواہ زندگی بسر کی“۔ لاجی فارسی میں بھی شعر کہنے لہجے جس
کا ثبوت وہ تین فارسی شعر ہیں جو اردو دیوان (مخطوطات پشاور) میں موجود ہیں۔^۸
سعادت خان ناصر کے تذکرے سے بھی اس کی تصدیق ہوتی ہے۔^۹

لاجی کے سال وفات کے بارے میں معاصر تذکرے خاموش ہیں۔ میر نے
صرف اتنا لکھا ہے کہ ”جوانی میں دلیا سے گزر گئے۔“^{۱۰} بعد کے تذکرہ نگاروں
میں شورش نے بھی جوانی میں مرنے کا ذکر کیا ہے۔^{۱۱} نسیخ نے سال وفات
۱۱۶۸ھ/۵۵ - ۱۵۳۳ع دیا ہے^{۱۲} جو اس لیے غلط ہے کہ نکات الشعرا (۱۱۶۵ھ/
۱۵۵۲ع) میں میر نے انہیں مرحوم بتایا ہے۔ اس لیے لاجی کے سال وفات کے
لیے ہمیں داخلی شواہد سے مدد لینا ہوگی۔ اس سلسلے میں یہ چند باتیں قابل
توجہ ہیں :

(۱) لاجی نے آبرو کا سال وفات (۱۱۶۶ھ/۱۵۴۳ع) اپنی غزل کے ایک
مصرع ”کہ ہے لغنی میں جن کی آبرو نے جی دیا سرس“ سے نکالا
ہے۔ اس کے معنی یہ ہوتے کہ ۱۱۶۶ھ/۱۵۴۳ع میں لاجی زندہ
تھے۔ لاجی نے اپنے کئی اشعار میں آبرو کو مرنے کے بعد بھی یاد
کیا ہے۔^{۱۳}

(۲) دہلی پر نادر شاہ کے حملے کے وقت ۱۱۵۱ھ/۱۷۳۹ع میں لاجی زندہ
تھے۔ اس کا ثبوت خمس شہر آشوب کے وہ دو بند ہیں جنہیں قاسم
نے اپنے تذکرے^{۱۴} میں لٹل کیا ہے اور جن سے نادر شاہ کے حملے
کے بعد دلی کے حالات پر روشنی پڑتی ہے۔ اس سے یہ بات سامنے آتی
ہے کہ ۱۱۵۱ - ۱۱۵۲ھ (۱۷۳۹ - ۱۷۴۰ع) تک لاجی زندہ تھے۔

(۳) میر نے لاجی سے اپنی ملاقات کا ذکر کیا ہے۔ میر نادر شاہ کے
حملے کے بعد ۱۱۵۲ھ/۱۷۴۰ع میں دلی آئے۔ اس لیے قیاس کیا جا
سکتا ہے کہ لاجی سے میر کی ملاقات ۱۱۵۲ھ/۱۷۴۰ع میں یا اس
کے بعد ہوتی ہوگی۔

(۴) حاتم نے لاجی کی زمین میں تین غزلیں ۱۱۳۷ھ، ۱۱۴۲ھ اور ۱۱۵۵ھ
میں لکھیں۔ ۱۵ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ لاجی ۱۱۵۵ھ/۱۷۴۳-۴۴ع
میں زندہ تھے۔

(۵) ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع میں جب میر نے اپنا تذکرہ مکمل کیا تو لاجی وقت پا چکے تھے۔

(۶) نواب امیر غالب انعام ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ع میں قتل ہوئے۔
”نعم عہدہ ۱۶“ سے سالِ وفات لکھا ہے۔

سوال یہ ہے کہ کیا ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ع میں لاجی زندہ تھے؟ دیوان لاجی میں انعام کی مدح میں قصائد موجود ہیں۔ غزل کے اشعار میں بھی لاجی نے انعام کا ذکر کیا ہے لیکن ان کے مرنے پر کوئی قطعہ ”تاریخِ وفات“ نہیں لکھا حالانکہ وہ ان کے متوکل تھے۔ اس لیے قیاس یہ ہے کہ لاجی ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ع سے پہلے وفات پا چکے تھے۔ لیکن یہ قیاس بھی اس لیے غلط ثابت ہو جاتا ہے کہ لاجی نے ایک شعر میں انعام کے مرنے کے بعد جو کچھ ہوا اس کی طرف واضح اشارہ کیا ہے۔ مفتاح التواریخ میں لکھا ہے کہ قتل کے بعد جب لاش گھر چنچی لو ملازمین نے میت کو اس وقت تک اٹھائے نہیں دیا جب تک ان کی چودہ مہینے کی تحلواریں نہیں مل گئیں۔ انعام مرنے کے چوتھے دن دفن کیے گئے۔ اب اس واقعے کی روشنی میں لاجی کا یہ شعر ۱۸ بڑھے جس میں اس جھگڑے کی طرف، غزل اور انعام کے مخصوص مزاج کے ساتھ، واضح اشارہ ملتا ہے:

گہوں شہیدِ عشق کے تابوت پر کھڑے ہو جنگ

لے چلے ہو دھوم سیرِ بارو یہ سوڑا ہے مگر

اب یہ سوال سامنے آتا ہے کہ آخر لاجی نے انعام کی موت پر قطعہ ”تاریخِ وفات“ یا غزل کے شعر میں نام لے کر اس المناک واقعے کا ذکر کیوں نہیں کیا؟ اس کا جواب آسان ہے۔ بادشاہ وقت بد شاہ آخری دنوں میں انعام سے ناراض ہو گیا تھا اور انعام بادشاہ کے ایما پر قتل کیے گئے تھے جس کا ذکر ”تاریخِ مظفری“ میں ان الفاظ میں آیا ہے:

”اے بادشاہ کا قرب اس حد تک حاصل ہو گیا تھا کہ اکثر خلوت و

جلوت میں آنحضرت کی فریت و مصاحبت حاصل رہتی تھی، لیکن آخر

عمر میں محبت نے دشمنی (کی صورت) اس حد تک اختیار کر لی کہ

بادشاہ کے اشارے سے ایک ملازم نے ۲۳ ذی الحجہ ۱۱۵۹ھ کو

دیوانِ خاص کے چلے دروازے میں قدم رکھتے ہی تیز گٹار کے حملے سے

قتل کر دیا اور قاتل خود بھی لسی جگہ قتل ہو گیا۔“ ۱۶

اس صورت میں جب بادشاہ وقت نے خود انعام کو قتل گرایا تھا، دلی کے

کسی شاعر کا تاریخ وفات لکھنا یا نام لے کر شعر میں آنسو بہانا یا اس کے قتل پر آہ و فغان گزرا مصلحت وقت کے خلاف تھا۔ ناجی اس دور کی ایک معروف شخصیت تھی اور وہ انجام کے متوصل بھی تھے۔ اگر وہ ایسا کرتے تو عذاب شاہی کا شکار ہو سکتے تھے۔ فرخ سیر نے ایک ”سکھتہ“ لکھنے پر جعفر زلی کو قتل کرا دیا تھا۔ بادشاہ اس واقعے کو چھیٹا چاہتا تھا اس لیے قاتل کو بھی اسی وقت ٹھکانے لگوا دیا تھا کہ ثبوت ہی باقی نہ رہے۔ ان حالات میں ناجی کیسے برہنہ یا قطعہ تاریخ وفات لکھنے؟

اس بحث سے یہ نتیجہ نکلا کہ ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ع میں ناجی زندہ تھے لیکن ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع میں، جیسا کہ ”نکات الشعراء“ سے معلوم ہوتا ہے، وہ زندہ نہیں تھے۔ اس طرح ناجی کا انتقال ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ع کے بعد اور ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع سے بہت پہلے ہوا۔ بہت پہلے اس لیے کہ اگر یہ واقعہ ۱۱۶۵ یا ۱۱۶۳ھ کا ہوتا تو میر یہ لکھتے کہ حال ہی کا یا چند سال پہلے کا واقعہ ہے۔ اس لیے ناجی کا سال وفات کم و بیش ۱۱۶۰ھ/۱۷۴۷ع لیاں کیا جا سکتا ہے۔

ناجی کے بارے میں اکثر تذکرہ نویس یہ لکھتے آئے ہیں کہ وہ ہزل تھے، ہجو گو تھے۔ یہ غلط فہمی اس لیے پیدا ہوئی کہ میر نے ان کے بارے میں یہ لکھ دیا تھا کہ ”اس کا مزاج زیادہ تر ہزل کی طرف مائل تھا۔“ ۲۰ قائم نے یہ لکھا تھا کہ ”اس کا مزاج مزاح کی طرف بہت مائل تھا۔“ ۲۱ گردیزی نے بھی یہی لکھا ہے کہ ”اس کی طبیعت اکثر ہجو گوئی کی طرف مائل تھی۔“ ۲۲ میر، قائم اور گردیزی نے یہ جملے ناجی کے مزاج کے بارے میں لکھے تھے نہ کہ ان کی شاعری کے بارے میں۔ بعد کے تذکرہ نگاروں نے مزاح و ہزل کے الفاظ کو ان کی شاعری پر چسپاں کر کے یہ خصوصیت ان کی شاعری سے منسوب کر دی۔ دیوان ناجی کے نسخے میر و قائم کے زمانے میں بھی، جب ایہام گوئی کا رواج ختم ہو چکا تھا، کمباب تھے۔ اس لیے بعد کے دور میں ناجی کی شاعری کے بارے میں سنی سنائی باتوں پر رائے قائم کر کے یہی بات عام طور پر ناجی کی شاعری کے بارے میں کہی جانے لگی۔ اگر دیوان ناجی کا مطالعہ کیا جائے تو اس بات کی تردید خود بخود ہو جاتی ہے۔ اس میں نہ ہجو ہے، نہ مزاح ہے، نہ ہزل ہے بلکہ سارا دیوان شروع سے آخر تک ایہام میں ڈوبا ہوا ہے۔ ناجی اپنی شاعری میں اسی دائرے میں رہے ہیں۔ وہ آبرو سے بھی زیادہ ایہام گو ہیں۔ ایہام گوئی ناجی کے لیے ایماندار شاعری ہے۔ یہی ان کی شاعری کا مقصد اور یہی ان کی منزل ہے۔ ناجی خود بھی اپنی شاعری کو اسی

لئے محکم اساس سمجھتے ہیں کہ اس کی بنیاد ایہام پر قائم ہے :
 رعنا ناجی کا ہے محکم اساس بات میری ہائے ایہام ہے
 ایک اور شعر میں لکھتے ہیں :

گرچہ ایہام کا ہم کون ہے سلیقہ ناجی
 بات اچھی نہ ملے خوب سخن گوئی تو ہو

اور اسی لئے وہ اپنی شاعری کو لافانی سمجھتے ہیں :

جان ہے گویا کہ ناجی کا سخن مر گیا ہر نسیب ہوا فانی ہنوز

ناجی کے ہاں غزلیں کی غزلیں اسی رنگ میں رنگی ہوتی ہیں۔ ایہام کو برتنے کی اس شعوری کوشش کی وجہ سے ناجی کی شاعری جذبہ و احساس سے عاری ہو گئی اور ان کے دیوان میں بہت کم اشعار ایسے رہ گئے جو آج ہماری توجہ کو اپنی طرف مبذول کرا سکیں۔ ناجی کو زمین و آسمان کے درمیان ہر شے اور ہر عمل میں ایہام اور صرف ایہام نظر آتا ہے۔ ناجی کے ہاں ایہام کی کثرت و نوعیت کو سمجھنے کے لئے یہ چند اشعار دیکھئے :

چاہک سوار گس کی بیل ہوتی ہے شاگرد
 کچھ سرمری سا سیکھا تھا بے طرح کا کاوا
 قوس قزح سے چرچا کرتا تھا تجھ بھوان کا
 شاید کہ سر بھرا ہے اب بھر کر آسمان کا
 قرآب کی ، سیر باغ بہ جھوٹی قسم نہ کھا
 مہیارہ کیوں ہے غنچا اگر تو ہنس نہ تھا
 رلیوں سے سرے اے جان جان تجھ کون گرچہ ہے غویشی
 ولے ہرگز روا نہیں ات سکوں اوپر گرم کرنا
 سونے آکر لگا تھا کانٹ اوس کے
 'نور' اوس سکوں کہے میں گوش ہوا
 یار کی راتوں اوپر ناجی سر رکھا ہے آج
 مت لگا ہاتھ اوسے لکھ ہے اس درویش کا
 محبت میں عمل کی دیکھ لاجی
 ہوا ہے دل مرا اب حیدر آباد
 کچھ نہ سمجھا میں کا سونا ہو ہے یا سونے کا میں
 مال احق کا گھل ہٹے نے کھایا موس موس

ہو مہدوں میں نصیر الدین سا گل
 سوز دل کا جو کہ ہے روشن چراغ
 حشر میں ہاک باز ہے ناجی
 بد عمل چائیں گے سحر کی طرف
 امردی پیارے کی ہوئی ہم میں جدا مکتب میں صرف
 اب تو خط لکلا، ملیں گے کیوں نہ اس میں کیا ہے حرف
 غلط کی خبریں عیث اڑاں ہیں
 باتیاں اوس کی سب ہوائی ہیں
 نظیر دین کے نام میں ناجی گو نعمت دے الہ
 بختیار فضل آپرا ایک ہے کال ہے یہ
 خبریں لہاں کا فرمان لانا بجا ہنسی لیں
 ہو کوہ کنت ما عاشق سر پر چاڑ جب لے
 ناجی دھن کو دیکھ سحر مختصر کیا
 گرچہ سحر کی زلف کا قصہ طویل ہے

ان اشعار میں نظرِ لازمہ کو معنی سے ربط دینے کی کوشش میں ایہام طرح
 طرح سے پیدا کیا گیا ہے۔ کہیں ایہام لفظی ہے، کہیں ایہام تناسب ہے۔
 کہیں املا کے فرق سے اور کہیں ذومعنی الفاظ کے استعمال سے ایہام پیدا کیا گیا
 ہے۔ کہیں ابتذال کو چھاننے کے لیے ایہام کا سہارا لیا گیا ہے۔ کہیں لفظوں
 کی آوازوں سے ایہام پیدا کیا گیا ہے۔ شاید ہی ایہام کی کوئی ممکن صورت
 ایسی ہو جو ناجی کے کلام میں استعمال نہ ہوئی ہو۔ ان اشعار کو پڑھتے
 ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ ناجی وہی ہنرمندی دکھا رہے ہیں جو کشیدہ کاری
 اور زر دوزی کے کام میں دکھائی جاتی ہے۔ ظاہر ہے کہ جب شاعر خود پر اس
 قسم کی پابندی لگا لے اور لفظوں کو صرف ایہام کی گرفت میں لانے کی ادھیڑ بن
 میں لگا رہے تو شاعری جذبہ و احساس سے کٹ کر ہڈی اور لے مزہ ہو جائے
 گی۔ اس دور کے ادبی پر جہاں ایہام کی شفیق بھول رہی تھی، ناجی ایک ایسے
 پرندے کی طرح نظر آتا ہے جو ایہام کے پنجرے میں بند ہے اور اسی پنجرے کو
 کائنات سمجھ کر اپنی پرواز کا کھانا دکھا رہا ہے۔ اپنی غزلوں میں ناجی
 ذہین، طباع اور ظریف الطبع انسان ہونے کے بجائے ایک ایسا مستری نظر آتا ہے
 جو ہمیشہ ایک ہی چیز بتاتا ہے۔ لیکن شہر آشوب یا قصائد میں وہ حقیقی ناجی
 سامنے آتا ہے جس کے اثرات حاتم و سودا کی شاعری پر واضح طور پر پڑے ہیں۔

”غنی“ کے یہ دو ہند ۲۴ پڑھیں جن میں اس دور کے حالات کی موثر تصویر درستی کے ساتھ پیش کی ہے :

لڑتے ہوئے نہ برس بس اون کو بٹے تھے
دعا کے زور سے دائی ددوب کی جیتے تھے
شراب گھر کی نکالنے مزے سے بٹے تھے
نگار و نقل میں ظاہر گویا کہ جیتے تھے
گلے میں ہیکلیں ، بازو اوپر طلا کی نال
قضا سے بچ گیا مرلا نہیں تو لھاتا تھا
کہ میں نشان کے ہاتھی اوپر نشان تھا
نہ پانی بٹے کو پایا وہاں ، نہ کھانا تھا
ملے تھے دھان جو لشکر تمام چھاتا تھا
نہ ظریف و مطیع و دوکان ، نہ غلام و بقال

اس غنی کا ناجی ، ایام گو ناجی سے مزاج و فکر میں بالکل مختلف ہے۔ دراصل ناجی کی شاعرانہ صلاحیت کا یہی وہ اسکاں تھا جسے ایام نے چٹ لیا۔ موضوع کے اعتبار سے ناجی کی شاعری ایک بیشہ ور ”عشق باز“ کی شاعری ہے۔ اس عشق بازی کے دو مرکز ہیں — ایک طوائف اور دوسرا لڑکا۔ طوائف کم اور لڑکا زیادہ۔ یہی لڑکا ناجی کی شاعری میں گھل گھلایا ، دھومیں مچاتا ، مٹ لھاتا ، بالکل دکھانا لگا آتا ہے۔ یہی اس کی شاعری کا محبوب اور یہی عاشق کی آرزو ہے :

باغ ہو ، مینا ہو ، زر ہو اور ساق شوخ
بہتر اس سے نہیں قسم ایمان کی ناجی کو مراد
قسم کہی کی میں لڑکا نہیں پاؤں تو اے ناجی
کہاں جیوے رنگ ناگ جن کے چم کھوٹی ہے
اس معشوق کو رام کرنے کا بہتر ہی عاشق کے نزدیک محبت کا فن ہے :
خوباب کے رام کرنے کا آیا بہتر ہمیں
اشاد ہو گئے ہیں محبت کے فن میں ہم
جو لڑکا نام میں امرد پرستوں کے چڑھے چوکنے
میں اوس کوں بچ دے باتوں میں لگ جانا ہوں جوں لاما
بنات و قند و مہری اوس کوں جو اشراف زادہ ہو
وئے ناجی لونڈے کوں میں بھسلاتا ہوں گئے سے

جہاں عاشق بھی اوباش ہے اور معشوق بھی - اسی ”اوباشیت“ ہے ، جو بد شاہی دور کی روح میں رچ بسی ہوئی ہے ، ناجی کی شاعری اپنے فکری و نگار بناتی ہے - اس دور کے لڑکے ہے ، جو ناجی کی شاعری کا محبوب ہے ، آپ بھی ملتے چلتے :

مجھے وسواس آتا ہے کلمے ملتے جلتے
کہ ہانکا ہے ، لکھتو ہے ، ستم گر ہے ، شرابی ہے
ناجی اس میں چھپے لہ کسوٹی چوری
ہے کشیدہ چہل ، بڑا چہندی
سوئے کے وقت ناجی ایسا لرش وہ بولا
میٹھا نہ کہہ کہ جس میں ہو گئی ہے جیہ کوفی

ان میں کوئی سناو کا لڑکا ہے ، کوئی نالیانی کا ، کوئی سینہ پر ہے ، کوئی ظفر خاں ہے ، کوئی رمضان ہے - یہ رمضان تو وہی لڑکا ہے جس کا ذکر آبرو کی شاعری میں بھی کئی جگہ آیا ہے اور جس کا ذکر ”سراج دہلی“ ۲۳ میں درگاہ فلی خاں نے تفصیل سے کیا ہے - بد شاہی دور میں اسرد پرستی نہ کوئی عیب تھی اور نہ اسے کوئی منفی طرز عمل سمجھا جاتا تھا - آبرو اور ناجی کی شاعری کے حوالے سے اس معاشرے کا مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ یہ معاشرہ سچی محبت کا بھوکا اور اسی کی تلاش میں سرگرداں تھا - اس کی باطنی زندگی تاریکیوں میں ڈوبی ہوئی تھی - اس کے جذبات سرد اور اس کے حوصلے پست تھے جسے وہ ایک طرف ملے ٹھیلوں ، پاؤ ہو اور ناؤ لوش میں بھلاتا چاہتا تھا اور دوسری طرف اپنی مردانگی کے اظہار کے لیے اسرد پرستی کا سہارا لے رہا تھا - یہ مردوں کا ایسا نامرد معاشرہ تھا جو اپنا زمانہ بن چھپانے کے لیے اسرد پرستی میں مبتلا تھا - اس کی خاندانی وحدت بکھر چکی تھی - ناجی کی شاعری اس معاشرے کے اسی رخ کی ترجمانی کرتی ہے -

یہ اسرد پرستی عشق مجازی سے عشق حقیقی کی طرف لے جانے والی بھی نہیں تھی بلکہ یہ خالص جنسی رجحان کی حامل تھی - یہ جنسی جذبہ لباس اور جاذبہ توجہ لوازمات سے بھڑکتا ہے - اپنے جسم کو چھپانے کے لیے لباس کی دریافت نے نسلی انسان کو فنا ہونے سے بچایا ہے ورنہ انسانی تاریخ میں لنگے بھرتے ہوئے مرد عورت اپنے بچھٹے ہوئے جنسی جذبات سے مایوس ہو چکے تھے - لباس نے ان میں دوبارہ جنسی جذبات ابھار کر نسلی انسان کی افزائش کو نئی زندگی بخشی - اسی لیے آج تک عشقیہ شاعری میں لباس اور آرائش جال بڑی اہمیت رکھتے ہیں - یہی اہمیت ان اعضائے جسمانی کی ہے جو ”چھپ کر ظاہر

ہوتے ہیں اور ظاہر ہو کر چھپتے ہیں۔ اعضائے جسمانی کا ذکر ہر زبان کی شاعری میں ملے گا۔ تنسیقات کی اصطلاح میں یہ اعضا پسندی (Fetishism) ہے جو جادوئی دور سے انسان کو ورثے میں ملا ہے۔ ناجی کی شاعری میں لباس اور اعضائے جسمانی بار بار نئے نئے انداز میں ظاہر ہوتے ہیں۔ ع "لباس ہے چھمک بازوے نمویذ طلائی کی" ع "سر اوپر لال جیرا اور دہن جون غنچہ" رنگیں۔" کبھی قامت قیامت ڈھاتا ہے، کبھی رخ کا ذکر آتا ہے کہ جس کی تاب یوسف مصری بھی نہیں لا سکتا۔ چشمہ سیدہ دل کو عقاب کی طرح گھیر لیتی ہے۔ مژگن نشتر فصّاد کا کام کرتی ہیں۔ ابرو میں ہلال نظر آتا ہے۔ صورت قبلہ مقصود ہے۔ چہرہ در بہم کے مانند مفا ہے۔ لب مثل مسیح جاں بخش ہے۔ کمر کو دیکھ کر مان و ہیزا اپنے گھر کی طرف بھر جاتے ہیں۔ حضور آنکھوں کو دیکھنے والے ساحر کو ہاتھ نہیں لگاتے۔ دہن کو دیکھ کر عقل گم ہے۔ چاند ذقن میں یوسف اسیر ہو جاتا ہے۔ ناجی کی شاعری میں ویسے تو سارے اعضائے جسمانی اہمیت رکھتے ہیں لیکن کمر و دہن کا ذکر طرح طرح سے اور بار بار آتا ہے:

لباس قامت اس کا جتنے دیکھا سو ہوا بسمل
مگر سر نا قدم قیصر سلجانی ہے یہ لڑکا
نستیر مسوزوں ہے اس کا مشعل الف
دہن اس کا ہے سیم کے ممانند
جب دہن اور وہ کمر یاد آتی ہے ہمار کی
عقل گم ہووے ہے کیفیت ہے اس کی گوسگو
کمر کی بات سنتے ہیں یہ کچھ پائی نہیں جانی
کچھ ہیں بال وے، پر خیال میں میرے نہیں آتی

کمر اور دہن کا تعلق براہ راست جنسی جذبات ہی سے نہیں بلکہ جنسی ارادوں سے بھی ہے۔ اس لیے ناجی کے ہاں ان دونوں اعضائے جسمانی کی پرستش کا شدید احساس ہوتا ہے۔

ناجی شاعرانہ سطح پر دو قسم کی کاوشیں اور کرتے ہیں۔ ایک کا تعلق اخلاق مضامین سے ہے اور دوسری کا مضبوط باہی سے، جو فارسی شعرائے متاخرین کا مخصوص رنگ ہے۔ اس میں صائب کا اثر بھی شامل ہے لیکن اخلاق و مثالیہ دونوں اثرات کو وہ اہام کے رنگ میں رنگ دیتے ہیں اور ان کی بد

صورت بنتی ہے ۔ چلے اخلاق مضامین کی نوعیت دیکھئے :

بلند آواز سے گھڑیاں کہتا ہے کہ اے ظالم
کتنی یہ بھی گھڑی تجھ عمر میں اب لگ لگیں چلتا
غم نہ کھیا روزگار کا ناہمی
گر ہے سرورِ دگر سے مطلب
کو ملیاں کا تخت دیب مت لے
کہ سب آخر کون جائے گا برباد
جرمن کی روسا ہی غافل کے حق میں شب ہے
بس عمر ساوی اپنی کھوتا ہے وہ تو سو گزر
آدمی کا دل شکستہ ہو ہے سن کر حرف سخت
دیکھ اے بدست پتھر میں نہ کر شیشے کون چور

فارسی شعرائے متاخرین اور صائب کے اثرات سے ایہام کی نوعیت یہ ہو جاتی ہے :

جو ہنسی کر ایک ہوسہ دے تو اور لالچ ہے بھر جاری
کہ ہر قانع کون عزت بیشتر طامع کے تئیں ذلت
روح جلو لب کرے جب تن کون دے چلے گداز
ایک جر روتی ہے فانوس اور گل ہوں ہے شمع
بہر وحدت میں نہ رکھ ہرگز قدم ایک خضر بہت
بالوں پہلا بھر نہیں لہنتا خیال البدلی کا

ان اشعار کو پڑھئے سے معلوم ہوتا ہے کہ لاجبی کا ایہام شعر کے مضمون کو ابھرنے ، اٹھنے نہیں دیتا اسی لیے نصیحت و اخلاق مشورہ بھی بناؤں معلوم ہوتا ہے ۔ ایہام سامنے کی طرح یہاں بھی لاجبی کے ساتھ ہے اور اس کے شاعرانہ جوہروں کو گھما رہا ہے ۔

لاجبی کے ہاں یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ وہ ہر بات کو پیچ دے کر بیان کرتا ہے ۔ اس کی دو وجوہیں ہیں ۔ ایک یہ کہ اس عمل کے بغیر ایہام کو استعمال نہیں کیا جا سکتا اور دوسرے یہ کہ فارسی شعرائے متاخرین کی ذلت پسندی ، مضمون آفرینی اور خیال بندی کو ، جو جلال امیر ، ناصر علی ، قبول کشمیری اور بیگل وغیرہ کے ہاں ملتی ہے ، وہ اپنا ایک انفرادی رنگ دینے کی کوشش کرتا ہے ، لیکن اس کے تخلیقی نتائج ، ایہام کی وجہ سے ، مایوس کن لگتے ہیں ۔ اگرچہ لاجبی نے یہ غزلیں بڑی محنت ، کوشش اور کاوش سے کہیں ہوں کی لیکن یہاں چونکہ دل کی بات بیان نہیں کی جا رہی ہے بلکہ ایہام کو ماری

کائنات میں تلاش کیا جا رہا ہے ، اس لیے اس میں جذبہ و احساس اور تجربے کے لہ ہونے کی وجہ سے شعر بھٹکتے ، تنزل سے عاری اور بے اثر نظر آتے ہیں ۔ جہاں ناجی اس اثر سے ڈرا سا آزاد ہوتا ہے اور ڈرا سا جذبہ یا دبا دبا سا احساس شعر میں شامل ہو جاتا ہے ، جسے وہ ایہام پر قربان کرنے کے لیے پردہ آمادہ رہتا ہے ، تو اس کا شعر اوپر اٹھنے لگتا ہے اور یہ صورت بنتی ہے :

روٹھا ہے اب وہ ہار چوہم میں جدا نہ تھا
 یوں بے وفا ہوا کہ گویا آئندہ نہ تھا
 ہمکین حسن دیکھ کر پی کا
 رنگ گل کا لگا بھیسے پھیکا
 سب مل اس کوں کہیں مبارک باد
 نام پوچھا بچا نے ناجی کا
 جنتے دیکھا اوسے نظر بھر کر
 بھر کر اس کوں لہ اپنا ہوش ہوا
 ہوئی ہے صبح تک سکھڑا دکھاؤ کے تو کیا ہوگا
 اگر ایک پور کوں بچہ ہاس آؤ کے تو کیا ہوگا
 دیکھ بیلجل یہ گردشِ انقلاب
 گل نے اپنا کیا گریبان چاک
 لیے جا ہے شہر شہر بھراوے ہے دشت دشت
 کرتا ہے آدمی کوں نہایت خراب دل
 مہربانی میں ہوں یا حصے میں
 پساری لگتی ہیں ہسار کی باتیں
 نہ سیرِ باغ ، نہ ملنا ، نہ میٹھی باتیں ہیں
 یہ دن ہمارے کے اے ہار یوں ہی جاتے ہیں
 جن کو خواب سے آفتاب نہیں
 وہ تو ٹوٹے ہوئے ازل کے ہیں
 ملتے تھکے دم بدم ، وہ زمانے کبھر گئے
 وہ بالکھن ، وہ طور ، وہ زمانے کبھر گئے
 کہناں میں تم کو چنچی ہے روایت
 ہمہ عاشق ہر ستم کھلایا روا ہے

کیسا لردا کا وعدہ سرو قد نے
 قیامت کا جو دن ستے تھے گل ہے
 چلا چپ روٹھ بدل ہو کے تب میں بول اٹھا رو کر
 کہ اے ظالم برسے میں بھی گھرتا ہے سفر کوئی
 اور ناہی کوئی گون دے ہے جواب
 در ہم تیرے اگر صدا نہ گھرے
 ہند کی زلف میں ناہی کا ٹکڑا نہ ہوا
 یا یہ زنجیر ہونی بھکوں بہ حب الوطنی
 پری رو ہے گل و بلبل ہے رنگ و ابرو مینا ہے
 چمن میں دوڑ چل اے دل کہ یہ وقت بھاشا ہے
 تجھ کو کیوں کر جدا کروں اے جان
 زندگانی بہت ہی پیاری ہے

ان اشعار میں ناہی نے ایہام کو اس طور پر استعمال کیا ہے کہ وہ شعری ضرورت بن گیا ہے اور لہجے میں آواز کی کھینک بھی شامل ہو گئی ہے ، لیکن یہ اشعار ایہام کو ناہی کی نمائندگی نہیں کرتے بلکہ اس امکان کو سامنے لاتے ہیں جو ناہی کے اندر موجود تھا اور جسے ایہام پرستی کے جوش میں وہ اپنے تصور میں نہ لاسکا ۔

ناہی اپنی غزلوں میں قرآن کے حوالے اکثر لاتا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اس نے ایہام کی تلاش میں ہر اس کتاب ، لغت اور علم کو کھنگالا جس سے ایہام کوئی میں مدد مل سکتی تھی ۔ اکثر غزلوں میں ایک آندہ تعنید شعر بھی مل جاتا ہے جس سے رسول خداؐ سے اس کی عقیدت و محبت کا پتا چلتا ہے ۔ اس کے اشعار میں ، ایہام کے باوجود ، اس دور کے حالات کی طرف اشارے بھی ملتے ہیں ، مثلاً شاہی ملازمتوں کا حال خراب تھا اور یہ خرابی ایسی تھی کہ بیان سے باہر ہے :

سب سن کر یہاں ہوں ہیرا کچھ حال نہ پوچھ لوکری کا
 ایک شعر میں روشن اختر چہ شاہ کا ذکر اس طرح کیا ہے :
 ہے قنچ اوس کی جس کے سر پر ہوا روشن اختر
 دکن تلک بھاسوے گھر ہو سدد ستارا

ایک شعر میں مرہٹوں کی شورش کا ذکر کیا ہے اور بتایا ہے کہ بادشاہ کی حیثیت ایک سرے سے زوانہ نویں ہے بلکہ خطرہ یہ ہے کہ کہیں یہ سپرہ ہی

نہ ہٹ جائے :

ملک دکھن ہیج دی دلی کے سب شیروں کو کشت
مریٹا اب ہند میں بھٹلا ہے اس مہرے کی خبر
بڑے بڑے ارکانِ سلطنت گوشہ نشین ہو گئے تھے اور بادشاہ دشمنوں کے
ہاتھ میں کٹھ پتلی بن گیا تھا :

ہے بچا لاجی جو ہوں عزت نشیں ارکانِ ہند
دور اعدا کا تصرف متصل سب صرفِ خاص
اس دور میں ڈوم ڈھاریوں ، قوالوں اور کلاؤتوں کی بن آتی تھی ۔ لال کنور کے
کچے بھائی خوش حال خان کو اکبر آباد کی صوبے داری اور پنج ہزاری منصب
عطا ہوا تھا اور اس کے چچیرے بھائی نعمت خان سدا رنگ کو (جس کی مدح
میں آبرو اور لاجی کے دواوین میں اشعار موجود ہیں) منصب عطا ہوا تھا ۔ ۲۵
فلسفہ میخانہ بن گیا تھا جس پر عورتوں کی حکمرانی تھی :

جو سالا شاہ کا ہو کر گرے ظلم اس میں مت بولو
عمل کی زینت اوس کی جہت وہ پیاری کا بھائی ہے
ہوا معلوم غم خانے میں ترپا راج ہے بے شک
ہر ایک سجدے میں سے پاں دخترِ رز کی خدائی ہے
ایک اور شعر میں اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ سلاطین ہند پر جتنے مہرے
اور اراکینِ سلطنت ہیں وہ سب بے زور ہیں اور اب وہ دن دور نہیں ہے جب
خود بادشاہ کو مات ہو جائے گی :

سلاطین ہند میں بے زور ہیں مہرے جتنے دیکھے
ہوئی جاتی ہے بازی مات وہ مشتاق سب شد کے

اور دلی کی یہ صورت تھی :

جایا سبز ، تماشا ، باغ اور معشوق و مے
غضر کے بھی عمر بھر دیکھا نہیں دلِ عاشق

ہوں تو لاجی کے کلام میں مضمون اور ولی دکنی کا ذکر بھی آیا ہے لیکن
سب سے زیادہ ذکر جس شاعر کا آیا ہے وہ آبرو ہے ۔ اس کی ایک وجہ تو یہ
تھی کہ لاجی نے آبرو کے ساتھ مل کر ایہام گوئی کی بنیاد رکھی تھی ۔
دوسرے آبرو ، لاجی کے لیے ایک ”اثر“ کی حیثیت رکھتا ہے ۔ یہ اثر دیوان
لاجی کے ہر صفحے پر نظر آتا ہے ۔ خاصی بڑی تعداد میں لاجی کی غزلیں آبرو
کی زمینوں میں ہیں ۔ لاجی نے آبرو کے کئی مصرعے تصنیف کیے ہیں ۔ آبرو کی

غزلوں کے قافیوں کو اپنے انداز سے پاندہ کر لئے مضامین پیدا کئے ہیں۔ گجہیں اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ آبرو کے سوا کوئی بھی لاجبی سے آگے نہیں بڑھ سکتا۔ ایک شعر میں آبرو کی ایک آنکھ کا جواز فلسفہٴ توحید سے پیش کیا ہے۔ ایک شعر میں اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ آبرو سے سخن کی پرورش ہو رہی تھی، اب آبرو نہیں رہا تو لاجبی کی شاعری بھی رگ گئی ہے۔ کہیں یہ بتایا ہے کہ مزے کی زبان تو دراصل آبرو کی ہے۔ غرض کہ وہ شاعر، جس کا اثر سب سے زیادہ لاجبی نے قبول کیا، آبرو ہے۔ لاجبی کو اپنی شاعری پر بڑا زعم تھا :

جسے دعویٰ ہو ہم میں ہمدی کا شعر میں لاجبی
اسے کہتا ہوں بارے اس طرح کی ایک غزل کہہ لا

حاتم اور دوسرے ہم عصر شعرا نے لاجبی کے جواب میں غزلیں لکھیں اور دعویٰ استاد کو آئندہ دکھایا۔

لاجبی یقیناً ایک قادر الکلام اور اپنے زمانے کے رنگ کے ایک ہر گو شاعر تھے۔ ان کے دیوان میں رباعیات بھی ہیں، فردیات بھی۔ قصائد بھی ہیں اور مرثیے بھی۔ جنس بھی ہیں اور قطعات بھی۔ غزل کے علاوہ ان اصناف کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ لاجبی کو ان اصناف سے گہری مناسبت تھی۔ قصائد میں لاجبی نے براہِ راست فارسی اسانڈے سے استفادہ کیا ہے لیکن ان میں ہندوستانی لفظ، ہندو اسطور بھی ایسے ہی ساتھ ساتھ موجود ہیں جس طرح فارسی اثرات ایہام میں نظر آتے ہیں۔ ان قصائد میں زور بیان بھی ہے، نازک خیالی اور معنی آفرینی بھی۔ غزلوں کے مقابلے میں عربی لارسی الفاظ کا استعمال بھی زیادہ ہے اور ساتھ ساتھ ایہام کا استعمال بھی نہایت کم ہے۔ لاجبی کے ان قصائد میں تشبیب اور گریز نہیں ہے۔ قصیدہ براہِ راست مدح سے شروع ہو کر دھا پر ختم ہو جاتا ہے۔ چہ قصیدے امیر خاں ایہام کی مدح میں، ایک قصیدہ نوازش علی خاں کی مدح میں اور ایک جنس نعمت خاں سدا رنگ کی مدح میں ہے۔ ان قصائد پر فارسی قصیدہ گو انوری و خاقانی کا اثر نمایاں ہے۔ قصائد میں جس مہارت و قدرت کے ساتھ لاجبی نے قافیوں کا استعمال کیا ہے وہ یقیناً قابلِ ذکر بات ہے۔ ایک قصیدے میں ”اور ہی“ کی ردیف کو بڑی تہی چابک دستی کے ساتھ لہرایا ہے۔ لاجبی کے یہ قصائد آنے والے دور میں سودا کے قصائد کے لیے راستہ ہموار کرتے ہیں۔

دیوان لاجبی کو بڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ لاجبی اور اس دور کے دوسرے

شعرا نے ایہام کو کثرت سے اور قافیہ و ردیف کو سلیقہ و پیرمندی سے استعمال کر کے اردو شاعری کی روایت کو بہت کم وقت میں بہت آگے بڑھایا ہے۔ اگر آبرو و ناجی وغیرہ اس دور میں سنجیدگی و جگر کاوی کے ساتھ یہ کام نہ کرتے تو ریختہ کا اقتدار فارسی پر اتنی جلد قائم نہ ہو سکتا۔

ناجی کے مرثیے بھی اس دور میں نئی اعتبار سے خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ قدیم ریاضوں میں اس دور کے جو مرثیے ملتے ہیں وہ بگڑی شاعری کے ڈھل میں آتے ہیں لیکن ناجی نے مرثیے پر بھی اپنے لقوش ثبت کیے ہیں اور یہ مرثیے قاریضی اہمیت کے حامل ہیں۔ اب تک چونکہ مرثیے کی بہت مفرد نہیں ہوئی تھی اس لیے ناجی کے کچھ مرثیے غزل کی بہت میں ہیں۔ ایک مرثیے میں ناجی نے ایک خاص بہت وضع کیا ہے۔ یہ مرثیہ بظاہر مربع کی بہت میں ہے لیکن شکل بدلی ہوئی ہے۔ پہلے بند میں چاروں مصرعے ہم قافیہ ہیں۔ اس کے بعد کے بندوں میں پہلے تین مصرعے ہم قافیہ ہیں لیکن چوتھا مصرع پہلے بند کے چوتھے مصرع کا ہم قافیہ ہے اور یہی صورت آگے کے ہر بند میں رکھی گئی ہے۔ اس طرح قافیہ کی مناسبت سے سارے مرثیوں کو بہت کے اعتبار سے ایک ربط دیا گیا ہے۔ اس بہت کو دیکھ کر یہ معلوم ہوتا ہے کہ واقعات کو بیان کرنے میں شاعر کو غزل کی بہت میں تنگی دامن کا احساس ہو رہا ہے اسی لیے اس نے ایک ایسی بہت اختیار کی جس سے ایک طرف غزل کے آہنگ کو قائم رکھا جاسکے اور ساتھ ساتھ یہ بہت تبدیل کر مفید مطلب بھی ہو جائے۔ مرثیے کی یہ بہت ناجی کی ایجاد اور تاریخ مرثیہ گوئی میں ایک اضافے کی حیثیت رکھتی ہے۔

لسانی سطح پر ناجی کی زبان، املا اور تلفظ میں وہی خصوصیات ملتی ہیں جو آبرو کے ہاں ملتی ہیں اور جن کا مطالعہ ہم پہلے باب میں کر چکے ہیں، البتہ چند باتیں آبرو سے الگ اور قابل توجہ ہیں :

(۱) ناجی نے ایک نئے طریقے سے ”غزال“ کی جمع ”غزالیے“ بتائی ہے۔ ع : ”غزالیے دیکھ او سے گئے چو کڑی بھول“۔

(۲) ”سجانا“ مصدر سے ”سجایا“ ماضی مطلق بنایا جاتا ہے۔ ناجی نے

”سجایا“ کے بجائے ”سجا“ ماضی مطلق کے طور پر استعمال کیا ہے ع :

”کہہ ، تیرا اے لال چیرا آج یہ کھٹے سجا“۔ مضمون کے ہاں بھی

یہی صورت ملتی ہے ع : ”سجھن جب سے تم لال چیرا سجا“۔

(۴) علامت انصاف کے لیے ”ے“ کا استعمال دکنی ادب میں تو ملتا ہے

لیکن شہال میں عام طور پر زیر لکھا جاتا ہے۔ لاجی نے کئی اشعار میں علامتِ اضافت کے لیے ”ے“ استعمال کی ہے، مثلاً ع: ”کہڑا ہے یک قدم پر سروے آزاد“ یا ع: ”یہ گئی کی مصلحت ہے اے حسن“۔

(ج) آبرو نے فارسی کے فعل و حرف کے استعمال کو دیکھنے میں معیوب قرار دیا تھا لیکن اس دور کے ہکڑے شاعر یعنی مرثیہ گوئیوں کے ہاں فارسی کے فعل و حرف کا استعمال عام تھا جس کا ذکر ہم چلے کر چکے ہیں۔ لاجی کے ہاں بھی عام طور پر فارسی فعل و حرف کا استعمال نہیں ہے لیکن ایک آدھ جگہ فارسی حرف کا استعمال نظر آتا ہے مثلاً ع: ”چمکنی لہی وہ بھلی“ میں کناری اس کی ’اور‘ دانی۔“۔
(د) ”کبھو“ کا لفظ ادبی سطح پر پہلی بار لاجی کے ہاں استعمال ہوا ہے جو میر کے دور میں عام و مستند ہو جاتا ہے ع: ”کبھو مست ہو یا سہنگا نہیں موقوف ٹلے پر“۔ مضمون کے ہاں بھی ”کبھو“ کا استعمال ملتا ہے۔

(و) لاجی نے ایک جگہ ”مجلد“ سے ”سجدت“ بنا لیا ہے ع: ”سجدت کا مزا ہم تھا کہ لادانی تھی“۔ یہ وہی وجہان ہے جس سے آگے چل کر سہ شاہ الفاظ وضع کیے گئے ہیں۔

تاریخی اعتبار سے، آبرو کے بعد، شاکر لاجی اس دور کا اہم شاعر ہوئے ہوئے بھی محدود شاعر ہے جس نے نہایت تنجیدگی سے شاعری میں بھی کاری کا کام اس کثرت سے کر کے، نادر شاہ کے قتل عام کے بعد بدلے ہوئے حالات میں، نئی نسل کے شعرا کو اپنے لیے نیا راستہ تلاش کرنے پر مجبور کیا۔ لاجی اس دور کے ان شاعروں میں سے ایک ہے جس نے شہال ہند میں اردو شاعری کو، اس ابتدائی دور میں، ایک اعتدال بخشا۔

ایام گوئی کی بنیاد رکھنے والوں میں تیسرا شاعر شیخ شرف الدین مضمون (م ۱۱۳۷ھ/۱۷۲۵-۱۷۳۳ع) ہے۔ مضمون نے اپنے ایک شعر میں خود اس بات

ف۔ میر عبدالحی تاباں نے مضمون کی وفات پر قطعہ: تاریخ وفات لکھا جو پانچ اشعار پر مشتمل دیوانِ تاباں (ص ۲۷۱-۲۷۲، مطبوعہ المہین ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۵ع) میں موجود ہے اور جس کے آخری شعر کے دوسرے (قبیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

کی طرف اشارہ کیا ہے :

ہوا ہے جگ میں مضمون شہرہ نیرا طرح ایہام کی جب میں نکالی
مضمون چاچ سواکبر آباد کے رہنے والے اور بابا فرید گنج شکر کی اولاد میں سے
تھے۔ ۲۶ اپنے دو شعروں میں اس نسبت چندی کی طرف بھی اشارہ کیا ہے :
گزریں کیوں نہ شکر لبوں کو مرید کہ دادا پہاڑا ہے بابا فرید
لبہ شیریں سے دے مضمون کو میٹھا کہ ہے فرزند وہ گنج شکر کا
شروع جوانی میں شاہجہان آباد آ کر زیات المساجد میں سکونت اختیار کر لی
تھی۔ ۲۷ ساری عمر اسی مسجد میں رہے اور یہی وفات پائی۔ مرنے کے وقت
دوست احباب جمع تھے اور قیامت کا ذکر کر رہے تھے۔ ان کی باتیں سن کر
مضمون نے یہ شعر پڑھا اور اسی کے ساتھ روح پرواز کر گئی۔ ۲۸
نور عشر سیتی واعظ نہ ڈرا مضمون کو

ہجر کے صدمے الھاتا ہے ، قیامت کہا ہے

مضمون ، سراج الدین علی خان آرزو کے شاگرد تھے اور چونکہ نزلے کے سبب ان کے
سارے دانت گر گئے تھے اس لیے آرزو الھیں ”شاعر پیدائہ“ کہتے تھے۔ ۲۹ طبعاً
ظریف ، پشاش بشاری اور محفل آرا تھے۔ میر نے لکھا ہے کہ غلط امتیاز سخن
میں کوئی دو سو شعر ان کے دیوان میں ہوں گے۔ شفیق نے دیوان میں تین سو
شعر بتائے ہیں۔ ۳۰ مضمون کم گو لیکن خوش فکر تھے۔ خود ایک شعر میں

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

مصرعے کے چلے چہ لفظوں سے ۱۱۳۷ھ (۳۵ - ۱۷۲۳ع) برآمد ہوتے ہیں ع
”گد مرنے“ ہے۔ جے میاں مضمون کہا۔ قائم نے مخزن نکلت میں لکھا ہے کہ
”مدت دہ سال است کہ بہ اجل طبعی درگزشت“ یہ تذکرہ ۱۱۶۸ھ/
۵۵ - ۱۷۵۳ع میں مکمل ہوا۔ مخزن نکلت اس کا تاریخی نام ہے۔ اس حساب
سے ۱۱۵۸ھ لگاتے ہیں۔ یادگار شعرا (ص ۱۸۹) میں بھی جی سنہ دیا ہے جو
غلط ہے۔ جناب امتیاز علی عریضی کی تحقیق کے مطابق یہ تذکرہ بصورت بیاض
۱۱۵۷ھ/۱۷۴۲ع میں لکھا جانا شروع ہوا۔ (دیباچہ دستور الفصاحت ، ص
۵۹ ، رامپور ۱۹۵۳ع)۔ قائم نے ولی اللہ اشتیاق کا ذکر ۱۱۵۷ھ میں لکھا
اور بتایا کہ سات سال ہوئے وفات پائی۔ اشتیاق کا سال وفات ۱۱۵۰ھ/
۳۸ - ۱۷۳۷ع ہے۔ مضمون کے بارے میں لکھا کہ دس سال ہوئے وفات پائی۔
اس کے معنی یہ ہیں کہ مضمون کا تذکرہ بھی قائم نے ۱۱۵۷ھ/۱۷۴۲ع میں
لکھا اور دس سال کی مدت بتا کر ان کے سال وفات ۱۱۳۷ھ/۳۵ - ۱۷۳۳ع
کی نشاندہی کی۔ (ج - ج)۔

اپنی کم گوئی کی طرف اشارہ کیا ہے :

دردِ دل سے جس طرح ہلکا ہوتا ہے گمراہ

اس طرح ایک شعر مضمون بھی نکلتے ہے گاہ گاہ

مضمون کا دیوان ناہاب ہے ۔ مختلف لفظوں میں جو اشعار ملتے ہیں ان کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ بنیادی طور پر ایہام گو ہیں ، لیکن چونکہ کم گو تھے اور شعر صرف اس وقت کہتے جب گوئی لیا مضمون سوجھتا اس لیے ان کے اشعار ، ایہام گوئی کے باوجود ، شگفتہ و دانشین ہیں ۔ مضمون کے ہاں عام طور پر ایہام گوئی میں کھینچ ناں کر مضمون پیدا کرنے کی کوشش کا احساس نہیں ہوتا بلکہ ان کے اشعار میں اکثر صنعتِ ایہام مضمون کا حصہ بن جاتی ہے اور شعر میں صفائی و لیے ساختگی پیدا ہو جاتی ہے ۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے :

گھرے ہے دار بھی کامل کو سرتاج

ہوا منصور سے لکھتے یہ حل آج

مضمون شکر کر کہ ترا نام من رقیب

غم سے ہے نبوت ہو گیا لیکھت جلا تو ہے

کرنا تھا نفی روئے زہیب پر حبیب مراد

قالی اگر نہیں تو نہیں پوریا تو ہے

نظر آنا نہیں وہ ماء رو کیوں

گزرتا ہے مجھے یہ چاند خالی

ترا مکھ ہے سرچشمہ آفتاب

نہ لاوے ترے حسن کی ماء تاب

تاریخ ادب کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ کسی ایک مخصوص تہذیبی فضا اور مخصوص دور میں صرف ایک ہی بڑا شاعر ہوتا ہے جو اپنے دور کی روح و تہذیب کے کسی مخصوص رخ کے سارے امکانات اپنے تصرف میں لے آتا ہے اور باقی دوسرے شعرا یا تو خود اس بڑے شاعر کے خیالات و احساسات کی ترویج کرتے ، بھیلانے اور مقبول بناتے ہیں اور یا پھر اس بڑے شاعر کے رنگِ سخن کی پیروی کرتے ہیں ۔ اس دور کی تہذیبی روح کو آبرو نے اپنی شاعری میں سیٹ لیا تھا ، اسی لیے اس دور کے سارے ایہام گو اس دائرۂ سخن سے باہر نہیں نکلتے ۔ وہ یا تو ویسے ہی اشعار یا پھر آبرو سے کم تر شعر کہہ رہے ہیں ۔ مضمون کا اچھے سے اچھا شعر آبرو کے اچھے شعر سے اچھا نہیں ہوتا ۔

اگر مضمون کے یہ اشعار آبرو کے کلام میں ملا دیے جائیں تو شناخت دشوار ہوگی :

بہت کل رخسار کا ہوا رنگ زرد
 سجت جب سے تم لال چہرا سجا
 خونیوں کو جانتا تھا گرمی کریں گے مجھ سے
 دل سرد ہو گیا ہے جب سے بڑا ہے ہالا
 جس طرح سے رہے مال کے اوپر کالا
 یوں رہے زلف ترے منہ کے اوپر مار کے بیچ
 نہ دیتا غیر گو نزدیک آنے
 اگر ہوتا دو لڑکا دور اندیش
 کہا طفلان کی خاطر رخصت کو
 وگرنہ شعر گہنا فارسی کا
 بکھے ہے اس قدر واسطہ شب و روز
 لگا ہے بھوت گویا اس کو بڑ کا

جان وہی مزاج ، وہی انداز ، وہی طرز ہے جو آبرو کے ساتھ غصہ میں ہے اور
 اس طرز میں اس دور کا کوئی شاعر اس سے آگے نہیں نکلتا ۔ میں صورت مضمون
 کے ان اشعار کے ساتھ ہے جہاں وہ ایہام میں احساس و جذبہ کو شامل کرتے
 ہیں لیکن جان بھی وہ آبرو سے بہتر شعر نہیں کہہ پاتے ۔ مثلاً یہ شعر دیکھیے :

ہم نے کیا کیا نہ کرے غم میں اے محبوب کیا
 غیر اٹوب کیا ، گریہ " یعسوب کیا
 میرے پیغام کو تو اے قاصد
 گھیسو سب سے اے جدا کر کے
 جلا کشتی میں آگے میں جو وہ محبوب جاتا ہے
 گھیسو آنکھیں نہر آتی ہیں گھیسو جی ٹوب جاتا ہے
 وہ میرا لشک قاصد کی طرح اک دم نہیں ٹھہتا
 گسی رباب کا گویا لیے مکتوب جاتا ہے
 بار کے لول کو نہت ہے قرار
 اس مستی دل گویا ہے لہراری ہے
 کر حرف حق زہاب سے بازی گھیسو سُنے
 امیال ایسا دیکھ کے چلا جلاج سر دھنے

کیا مسجد بلبل نے بالذہا ہے چمن میں آشیاں
ایک سو گل ہے وفا اور تن یہ جور بالحباب

یہ اچھے ، صاف ستھرے ، شگفتہ اشعار ضرور ہیں لیکن یہ شعر چونکہ اُس دور کے ایک مخصوص مزاج اور رخ کو پیش کر رہے ہیں جو آبرو کے مزاج میں حلول کر گیا ہے اس لیے یہ اشعار بھی آبرو کے دائرے سے باہر نہیں نکلتے ۔ تخلیقی قوتیں اور تہذیبی عوامل اسی طرح ادب و شعر میں ظاہر ہوتے ہیں اور روایت ہوتی بنتی ، بگڑتی اور بدلتی ہے ۔

مضمون اپنے تخلص کو اس خوبصورتی سے استعمال کرتا ہے کہ صنعتِ ایہام دلکش ہو جاتی ہے :

گدا ہو کر کیا مت کر ، اِنی تعریف لڑکوں کی
کہ ان ہاتھوں سے مضمون ترا سلوب جاتا ہے
اگر ہاتھ تو مضمون کو ہر رکھو ہر بالندہ
گھروں گیا چو نہیں لکھا میرے ہات
گیا ہوا چو خط سرا پڑھتا نہیں
جانتا ہے خوب وہ مضمون گھو

ایک شعر ولی دکنی سے منسوب کر کے اکثر دلیل کے طور پر پیش کیا جاتا ہے کہ ولی دکنی بدشاہ کے عہد میں دل آئے تھے ، لیکن یہ شعر مضمون کا ہے :

اس گدا کا دل لیا دلی نے چھین
کوئی کہے جا کر بد شاہ سو

مضمون کی زمین میں حاتم کی تین غزلیں ۱۱۳۶ھ ، ۱۱۳۷ھ اور ۱۱۳۸ھ کی کہیں ہوتی "دیوان زادہ" میں موجود ہیں ۔ کم گو ہونے کے باوجود وہ ہمیشہ مجموعی خوش گو شاعر تھے ۔ زبان و بیان میں احتیاط اور صلحی کا پتا چلتا ہے ۔ محاورے کو خوبصورتی سے شعر میں استعمال کرتے ہیں ۔ اس دور میں وہ ایہام گوئی کے ممتاز شاعر تھے اور اسی لیے اس دور کے ساتھ ان کا نام بھی تاریخ میں چلا آتا ہے :

نہیں چلا افسوں کسی کا جن اور
رضہ اس کو ہوا جادو سرا

مصطفیٰ خان ہکر لکھ بھی مضمون کے معاصر اور الہی کے طرز میں شعر کہتے تھے ۔ مینلا نے لکھا ہے کہ "اگرچہ اس کا طرز کلام شرف الدین مضمون کی طرح ہے لیکن فصاحت بیان اور لازکر مضامین اس سے زیادہ ہے" ۳۱ حاتم نے "دیوان زادہ" کے دیباچے ۳۲ میں ان کا نام غلام مصطفیٰ لکھا ہے اور

میر ۳۳، گردیزی ۳۳، قائم ۳۵، شفیق ۳۶ نے مصطفیٰ خان لکھا ہے اور میں صحیح ہے۔ خود بکریک نے اپنے ایک شعر میں اپنا نام مصطفیٰ خان ظاہر کیا ہے:

اس کو مت بوجھو اوروں کی طرح مصطفیٰ خان آشنا بکریک ہے

بکریک، خان، جہان لودھی کے لیبر، اور بد شاہ کے منصب دار تھے۔ ۳۵ صاحب دیوان تھے۔ قائم ۳۸ نے دیوان کے اشعار کی تعداد ۵۰۰ کے قریب بتائی ہے۔ مبتلا ۳۹ نے لکھا ہے کہ ”اس کا ایک ہزار ابیات کا دیوان نظر سے گزرا۔“ اور یہ بات اس لیے صحیح ہے کہ اسپرنگر ۴۰ کی نظر سے بکریک کے دو دیوان گزرے تھے جن کی تفصیل اس نے یہ دی ہے کہ ۸۵ صفحات کے دیوان کے ہر صفحے پر ۱۴ شعر درج ہیں۔ اس طرح اشعار کی تعداد ۱۱۰۵ ہو جاتی ہے اور مبتلا کا یہ لکھنا کہ اشعار کی تعداد ایک ہزار ہے، صحیح معلوم ہوتا ہے۔ بکریک کا سال وفات معلوم نہیں ہو سکا۔ آبرو نے اپنے دیوان میں بکریک کا ذکر کیا ہے:

آبرو بکریک ہیں نصیر اس خط کی لکھی
صفحہ سادہ رقم ہونے میں قرآن ہو گیا
سفر بکریک کا سب کاٹھ باندھ
کہ یہ گوہر ہیں بحر آبرو کے
فائز نے بھی بکریک کے ایک مصرع پر گرہ لگائی ہے:

فائز کو بھایا مصرع بکریک اے سجن
گر تم ملو گے غیر سے دیکھو گے ہم نہیں
ایک شعر میں بکریک نے مرزا مظہر جانجاناں کا ذکر کیا ہے:

بکریک نے تلاش کیا ہے بہت منسو
مظہر ما اس جہان میں کوئی میرزا نہیں

بکریک کا کلام ایام کے رنگ میں ضرور ہے لیکن اس کے ہاں ایہام کی وہ شدید صورت نہیں ملتی جو آبرو و ناجی کے ہاں نظر آتی ہے۔ اس کے کلام میں قدیم زبان اور ہندی اثرات بھی اتنے کم ہو گئے ہیں کہ اسے مظہر اور مضمون

ف۔ آبرو کی وفات ۱۱۱۶ھ/۱۷۳۲ع میں، مضمون کی ۱۱۱۷ھ/۱۷۳۵ - ۱۷۳۸ع میں، ولی اللہ اشتیاق کی ۱۱۵۰ھ/۱۷۳۸ - ۱۷۳۷ع میں، فائز کی سفر ۱۱۵۱ھ/۱۷۳۸ع میں ہوئی۔ فیاضاً کہا جاسکتا ہے کہ ہم عصر بکریک کی وفات بھی آگے بچھلے کم و بیش چار پانچ سال کے عرصے میں ہوئی ہوگی۔

کے رنگِ سخن کی دوسری کڑی گنہا جا سکتا ہے ۔ اس کے ہاں وہ رنگِ سخن بھی ہے جو آبرو ، ناجی اور مضمون کے ہاں ملتا ہے اور وہ رنگِ سخن بھی جو مرزا مظہر اور ان کے زیر اثر ”ردِ عمل کی تحریک“ میں نظر آتا ہے ۔ اس کے کلام کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ ایہام کا رنگ اُڑ رہا ہے اور نئی شاعری کا رنگ جم رہا ہے ۔ آبرو اور ناجی کے کلام کے بعد پکرنک کے بعض اشعار پڑھ کر تازہ دم کرنے والی ہوا کے جھونکے کا احساس ہوتا ہے ۔ اس کے کلام میں سادگی بھی ہے اور جذبات و احساسات کا اظہار بھی ۔ پکرنک کا کلام اسی تبدیلی کا نقیب ہے ۔ جب ہم پکرنک کے یہ شعر پڑھتے ہیں تو ہمیں آبرو اور ناجی یاد نہیں آتے بلکہ نئی نسل کے شعرا کی طرف دھیان جاتا ہے :

عبث تو بے کسی پر اپنی کیوں ہر وقت روتا ہے
نہ کر غم اے دوائے عشق میں ایسا بھی ہوتا ہے
چاہتا ہے کہ کہے عشق کی ہالیم پکرنک
کیا کرے ہائے اے طاقتِ گفتار نہیں
کیا چاہیے وصال ترا ہو کہے نصیب
ہم تو توڑے فراق میں اے ہار مر گئے
لہ کہو یہ کہ ہار جانا ہے
میرا صبر و قرار جانا ہے
محبت کا عجب پکرنک ہے رنگ
گہو عاشق ، گہو معشوق ہیں ہم
نہ تو ملنے کے اب قابل رہا ہے
لہ جہ کہو وہ دماغ اور دل رہا ہے
خدا پر چشم و آبرو کر کے تیرا
کوئی مسجد گیا ، کوئی خرابات

یہاں ایک لہجہ اور احساس و جذبہ کے اظہار سے پیدا ہونے والی بے ساختگی محسوس ہوتی ہے ۔ ایک ایسی بے ساختگی جو ایہام کے فوراً بعد کی شاعری کا طرہ امتیاز ہے ۔ پکرنک کے ہاں شعر ایہام کا نہیں بلکہ ایہام شعر کا تابع ہے ۔ اسی لیے مضمون کی طرح پکرنک کے ہاں بھی ایک شگفتگی کا احساس ہوتا ہے ۔ مثلاً رنگِ ایہام کے یہ چند شعر دیکھیے :

تجھ زلف کا یہ دل ہے گرفتار ہال ہال
پکرنک کا سخن میں خلاف ایک مو نہیں

مجھے بت بوجہ یارے اپنا دشمن
 کوئی دشمن بھی ہو ہے اپنی جان کا
 پارسی اور جوانی کیوں کے ہو
 ایک جاگہ آگ ہانی کیوں کے ہو
 لگے ہے جا کے کالوں میں بنوں کے
 سخن پک رنگ کا گویا گہر ہے
 مجھ کو معلوم ہوں ہوا گل ہے
 بھول جاتے ہیں اس سے دولت مند
 جدائی سے تیری اے صندلی رنگ
 مجھے یہ زندگی دودھ سے ہے

یہ دونوں رنگ سخن پک رنگ کی شاعری کے مجموعی رنگ ہیں۔ پک رنگ ادھر بھی
 ہیں ادھر بھی۔ اسی لیے ان کے کلام میں کوئی ایسی انفرادیت نہیں ہے جو انہیں
 آبرو و تابہی یا آنے والے دور کے شعرا سے ممتاز کر سکے۔ عبوری دور کے شعرا کا
 یہی مقدر ہے اور پک رنگ اپنے سارے ایام کے باوجود عبوری دور کے شاعر ہیں۔
 پک رنگ کی زبان صاف ہے۔ محاورے کی رچاوت اس کے کلام میں مزا دیتی ہے
 اور خصوصیت کے ساتھ شعر کا دوسرا مصرع اپنی پرجستگی و بے ساختگی کے باعث
 سنتے ہی زبان پر چڑھ جاتا ہے۔ وہ اشعار، جو ہم اوپر لکھ آئے ہیں، بڑھے اور
 دیکھئے کہ دوسرا مصرع پہلے مصرع سے کہیں زیادہ چست ہے اور سنتے ہی ذہن میں
 محفوظ ہو جاتا ہے۔ مثلاً یہ مصرعے دیکھئے :

ع کوئی دشمن بھی ہوگا اپنی جان کا
 ع صب خوبیاں ہیں تم میں ولے اک وفا نہیں
 ع ہم کو ترے فراق میں اے یار مر گئے
 ع نہ کر ہم اے دو آنے عشق میں ایسا بھی ہوتا ہے
 ع کیا کرے ہائے اے طاقت گفتار نہیں
 ع زندگی کسی کو جہاں میں گھبو در کار نہیں
 ع سخن پک رنگ کا گویا گہر ہے
 ع مجھے یہ زندگی دودھ سے ہے

یہ ایسے مصرعے ہیں جو عام و متداول جذبات کو زبان دے کر ہمارے
 احساسات و خیالات کی ترجمانی کرنے لگتے ہیں۔ پک رنگ کے کلام میں اسی لیے
 ایک ہلکی سی خوشبو کا احساس ہوتا ہے :

لہ گزر گوہر سنی برگز برابر ~~ہو~~ اگر معلوم ہے رتبہ سخن کا
 آبرو ناجی کے ایک اور معاصر احسن اللہ احسن (۱۱۵۰ھ/۱۷۳۸-۱۷۳۷ء)
 ہیں جن کا کلام اس دور کے مقبول عام رجحان کے زیر اثر سراسر ایہام میں
 ڈوبا ہوا ہے۔ وہ پند شاہی دور میں دہلی میں موجود تھے اور صاحب دیوان تھے۔
 تذکرہ گلشن سخن میں مبتلا نے حروف تہجی کے اعتبار سے احسن کے کلام
 کا انتخاب دیا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ اس کا دیوان مبتلا کی نظر سے
 گزرا تھا۔ قائم کے اس جملے ”یہ ایات کہ اس کے دیوان کی ورق گردانی کے
 بعد سامنے آئے“ ۳۱ سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ احسن کا دیوان قائم کی نظر
 سے گزرا تھا۔ گردیزی نے احسن کی وفات کے بارے میں لکھا ہے کہ ”سالے چند
 زین بقیہ چشم از نظارۃ دنیا پوشید۔“ ۳۲ گردیزی کا تذکرہ ۵ محرم ۱۱۶۶ھ/
 ۱۲ نومبر ۱۷۵۲ء کو مکمل ہوا لیکن جناب استیاز علی خان عرشی کی تحقیق
 کے مطابق اس کا آغاز ۱۱۵۶ھ/۱۷۴۳ء میں ہو چکا تھا۔ اگر ”سالے چند“
 سے گردیزی کی مراد ۱۱۵۶ھ سے چند سال پہلے ہے تو پھر احسن کی وفات بھی
 ۱۱۵۰ھ/۱۷۳۸-۱۷۳۷ء کے لگ بھگ ہونی ہوگی۔

احسن اللہ احسن ایہام گو شاعر ہیں لیکن ان کے ایہام میں کوئی ایسی
 امتیازی خصوصیت نہیں ہے کہ ہم انہیں اس رنگ سخن میں منفرد کہہ سکیں۔
 ان کے ہاں ایہام کی اچھی مثالیں ضرور مل جاتی ہیں لیکن ان کے اشعار آبرو کی
 روایت گنو آگے نہیں بڑھاتے بلکہ اس کی تکرار کرتے ہیں۔ ہر دور میں ہر بڑے
 شاعر کے ساتھ دوسرے درجے کے متعدد شعرا کا ایک گروہ ہوتا ہے جو اس دور
 کے مقبول رنگ سخن کو، جس کی نمائندگی اس دور کا بڑا شاعر کرتا ہے،
 پھیلانے، بڑھانے اور مقبول بنانے کا کام کرتے ہیں۔ احسن اللہ احسن بھی اس دور
 میں ہی کام کرتے ہیں اور چونکہ یہ کام انہوں نے بہت سے دوسرے شاعروں سے
 جتر طور پر ایہام دیا ہے اس لیے ان کا نام بھی تاریخ کے حاشیے میں محفوظ رہ گیا
 ہے۔ احسن کے رنگ کلام کو دیکھنے کے لیے یہ چند شعر بڑھے :

کھول کر بند قبا دل مرا عسارت کیا
 یہ حصار قلب دلبر نے کھلے بندوب کیا
 چمکا زلف مشکیں میں پر ایک کُدر گوشواروں کا
 گھٹا کی شب بسات اندر تماشا ہے ستاروں کا
 آوا غلط کا جدائی کے سبب ہر ہے دلیل
 دیکھنا اس کا نہ ہو بلرب نصیبوں میں لکھا

اے بیاب گھٹ موئے گھر سے ہم
 کسی تلوار درہسلاں ہے آج
 نگہ کی تیغ سنج سے گھٹ گیا دل
 لبت سے چاہتا ہے غروب بہا دل
 صبا کھبو اگر جاوے ہے تو اس شوخ دلبر سوں
 کہہ کر کے تول ہر سوں کا گئے ہر سوں ہوئے ہر سوں
 دعا اوس دہن کا یوں گھٹلا ہم پر بستم سے
 کہ ان میٹھے لبان کوں یہ چنگہ بوے کی خالی ہے
 کوئی نسیم اور زلزل کے جھکڑوں میں کیا بولے
 یہ دونوں ایک ہی آہی میں ان کے بیچ رشتہ ہے
 آگ سی سیرے دل کو لگتی ہے
 جل رہا سوں حنا کے ہاتھوں سے
 یہ مضمون خط ہے احسن اللہ
 کہ حسن ماہ روایاں عارضی ہے
 اودھر نگہ کی تیغ اور ایدھر شانہ آہ
 اس کشمکش میں عمر بہاری بھی کٹ گئی

ان اشعار میں وہی خیالات ، وہی مضامین اور وہی رنگ و سخن ہے جو آبرو و
 لاجی کے کلام میں ملتا ہے ۔ یہ سب شعرا اسی تہذیبی ماحول سے قوت حاصل
 کر رہے ہیں جس کی ترجمانی آبرو نے کی ہے ۔

یہی صورت شاہ ولی اللہ اشتیاق (م. ۱۱۵۰ھ/۳۸ - ۱۲۳۷ع) کے کلام میں
 نظر آتی ہے ۔ شاہ ولی اللہ اشتیاق ، شاہ ولی اللہ محدث دہلوی نہیں ہیں ، جیسا کہ
 ”گلشن ہند“ میں لکھا^{۳۴} ہے ، بلکہ حضرت مجدد الف ثانی کی اولاد میں سے ہیں ۔
 آزاد بلگرامی نے انہیں لیرۃ شاہ گل لکھا ہے اور یہ بھی لکھا ہے کہ جب بد قیہ
 دردمند ۱۱۳۶ھ/۲۲-۱۲۳۷ع میں دکن سے دلی آئے تو شاہ اشتیاق ہی نے ان کی
 تعلیم و تربیت کی ۔^{۳۵} اشتیاق ذی علم شخص تھے اور فیروز شاہ کے کوٹھے میں
 درویشانہ زندگی بسر کرتے تھے ۔^{۳۶} مرزا عبدالغنی قبول کشمیری کے شاگرد
 تھے ۔^{۳۷} میر نے لکھا ہے کہ ”کبھی کبھی فکر رشتہ کرتے تھے“ ۔^{۳۸} ایک
 طرف فارسی گو ایہام بند قبول کشمیری کی شاگردی اور دوسری طرف بد شاہی دور
 کا تہذیبی ماحول ۔ اشتیاق نے بھی ایہام کوئی کو ہی پسند کیا ۔ درویش ہونے کے

باوجود اشتیاق کے ہاں بھی اسرد، شراب اور اسی قسم کے موضوعات ملتے ہیں :
 لڑکوں کے ہتھروں کی لگے کیولکے اس کو چوٹ
 ہر ایک گردہاں ہے مجھوں کو دھول کوٹ
 دوہلا ہوگی غدوری مٹ آنکھوں کو ملتا ہے
 پیالہ اور بھی پی لے سجت ہے دور چلتا ہے
 زبان و بیان پر بھی وہی اثرات کارفرما ہیں جو آہو اور اس دور کے دوسرے
 شعرا کے ہاں نظر آتے ہیں :

آخر تو ہونے کا لیاؤ قیامت کے دن ہا
 مجھ بات سے چھڑا کے جو دامن جھٹک گئے
 اب اشتیاق کیا میں کروں راور عشق طے
 ایک تو بڑی ہے سائج دوہے ہاتھ تھک گئے

چمستان شعرا اور گلشن ہند میں اشتیاق کی ایک ایک محزل درج ہے۔ ان محزلوں
 میں بھی ایہام کا رنگ غالب ہے۔

یہی رنگ سخن سعادت علی اسردہوی کا ہے۔ یہ وہی میر سعادت ہیں
 جنہوں نے جد تہی میر کو ریختہ میں شعر کہنے کی ترغیب دی تھی^{۹۹} اور جن
 کے بارے میں قائم نے لکھا ہے کہ ”ریختہ کو بہت تلاش سے کہتا ہے اور اپنے
 ہم عصروں میں امتیاز رکھتا ہے۔“^{۱۰۰} جد تہی میر نے ان کا ذکر صیفہ ماضی
 میں کیا ہے۔ گویا ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع سے چلے ہی وہ وفات پا چکے تھے۔ میر حسن
 نے لکھا ہے کہ میر سعادت نے ایک مثنوی ”سلی سجنوں“ کے نام سے لکھی
 تھی جس میں اس زمانے کے ایک مشہور عشق کی داستان قلمبند کی تھی۔ سعادت
 کے مناقب بھی اس زمانے میں مشہور تھے۔ میر سعادت صاحب دیوان تھے جس
 کا پہلا شعر یہ تھا^{۱۰۱} :

واہ جو سر لوح ترا نام نہ ہوتا ہرگز کسی آغاز کا انجام نہ ہوتا

یہ دیوان اب نایاب ہے۔ مختلف تذکروں میں سعادت علی اسردہوی کے جو اشعار
 ملتے ہیں ان میں ایہام کا رنگ غالب ہے :

ہار سے جو رقیب لڑتے ہیں
 یہ ہمارے نصیب لڑتے ہیں
 ہمسے کی طرح دارو کے شیشے
 زبانِ حال سے کہتے ہیں ہی ہی

اہلِ زر کے سیم تست ہوتے ہیں رام
حبیب ہوں میں جس جگہ دیکھیں ہیں دلم
ہوش گھوڑ دہی ہیں میرا اس کی آنکھیں سے ہرست
ہیں کہ ہوں کم ظرف دو بالوں میں ہو جاتا ہوں مست
کیا صید آہوئے دل ، آسوازی سے مناب تم نے
کھر کی ڈاب نہیں کھوئی گویا چنے کی ڈوری تھی
کس سے ہو چھوٹا دل مرا چوری گیا زلفوں میں رات
ایک چو شالہ ہے سو وہ قبل میں ڈالنے سے بات

ان اشعار میں کوئی ایسی منفرد خصوصیت نہیں ہے جس پر اظہار رائے
کیا جائے۔ یہ وہی رنگِ سخن ہے جو مختلف رنگوں میں مل کر ، کبھی ہلکا
کبھی تیز ، اس دور کے مختلف شعرا کے ہاں ظاہر ہو رہا ہے۔ یہی صورت بکرو
کے ہاں ملتی ہے لیکن وہ ایک طرح سے ان سے مختلف بھی ہے۔

عبدالموہب بکرو (وفات قبل ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۰ء) کا ذکر معاصر
تذکرہ نگاروں نے ضرور کیا ہے لیکن ان کے بارے میں کسی قسم کی معلومات
لراہم نہیں گئیں۔ میر نے بھی ان کے حالات سے لاعلمی کا اظہار گزر کے صرف
اتنا لکھا ہے کہ دو ابن ہار بھائیں ریختہ میں دیکھا تھا۔ بکرو کے بارے میں
معلومات کا ذریعہ ہمارے پاس ان کے دیوان ۵۲ کا وہ واحد معلوم لسطہ ہے
جو برٹش میوزیم میں ”دیوان مبتلا“ کے ساتھ بندھا ہوا ہے۔ اس کے مطالعے سے
معلوم ہوتا ہے کہ وہ دہلی میں رہتے تھے لیکن ان کا اصل وطن ستام تھا :

کرو گئے بے وفائی جان جو تم اس طرح سیتی
تو بکرو چھوڑ دیل راہ لب ستام کون لے گا

ایک اور شعر میں بطور اہام اپنے وطن کی طرف اشارہ کیا ہے :

جی ہو وصل ہالسی سے حصار پیرین (ہو) تب
تیرا بکرو ستامی ہے ، خوب ہرگز جانے کا

ہالسی ، حصار ، ستام ، ستانہ یہ سب دہلی کے قریب اور ہندوستانی پنجاب و برہانہ
کے علاقوں میں واقع ہیں۔ بکرو ، آبرو کے شاگرد تھے اور بکرو شخص بھی آبرو
ہیں کا دیا ہوا تھا ، جس کا اظہار بکرو نے اپنے شخص کے اس بند میں کیا ہے :

ملت میں فکر ریختہ میں دل مرا رہا
اب تک مجھے شخصِ نادر ملا نہ تھا

استاد آبرو ہیں تخلص مرا گھیا
 پکرو ہوا ہے لب میں مرے رنگ گوں چلا
 اس سہر گوں اونہا کی تفضل کہا گرو
 آبرو نے بھی پکرو کے ایک مصرع پر گرو لکائی ہے :

دعا کرتا ہوں سن کر آبرو پکرو کا یہ مصرع
 ”نرے پیوستہ آبرو کیوں نہ ہو میں مسجد جامع“

یہ غزل دیوان پکرو میں موجود ہے ۔ اس پر لکرنے میں ایک ”دیوان پکرو“ ۵۳
 کا ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ اس دیوان کا پہلا شعر یہ ہے :
 مجھ جان و دل کو لذت داغ جگر دیا
 پر سو میرا زبان ہے شکر خدا کیا

لیکن یہ شعر موجودہ دیوان میں نہیں ہے ۔ اسی طرح تذکروں میں پکرو کے گجہ
 اشعار ایسے ملتے ہیں جو دیوان میں نہیں ہیں ۔ مثلاً :

ہے دل یہ میرے داغ نرے ہجر کے گئی
 گنتے میں جن کے عصر مری سب گزرت گئی
 گھر زلیخا کا جا کیا روشن
 الہ کیا شور دہشتہ مقبوس

اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ یا تو یہ وہ اشعار تھے جو پکرو نے اپنا دیوان
 مرتب کرتے وقت لقم زد کر دیے یا پھر یہ اشعار اس دیوان میں موجود تھے
 جو خائع ہو گیا تھا ۔ خوب چند ذکا نے لکھا ہے کہ ”کئی صاحب اپنی منتخب
 غزلیات کو جمع کیا (اور) ایک مختصر دیوان مرتب کیا مگر خائع ہو گیا ۔ جب
 اس نے دیکھا کہ تدبیر تقدیر کے موافق نہیں ہے تو اس نے شاعری ترک کر دی ۔ ۵۵
 دیوان پکرو میں آبرو کا ذکر کئی اشعار میں آیا ہے :

سن آبرو کا مصوع پکرو ہوا ہے لکڑے
 اک بار پھر کے گھہ لے اپنی زبان سے کیا خوب
 پکرو بھی آبرو کے سخن سن ہوا خراب
 اس عاشق کے بیچ ہزاروں کے گھر گئے
 پکرو سن آبرو کے سخن روتا ہے زار
 وہ عاشق کے ہائے زمانے کدھر گئے
 نہیں گھنٹے وہ پر گز اور کی بات
 جو گوں طالب ہیں پکرو آبرو کے

ہے فیشر آہرو میں میری نظر بلند اب
کرونگے نہ ہووے پکرو مجھ لکرو گوں رسائی

دیوان پکرو کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اس نے اپنی تخلیقی قوت کے اظہار کے لیے دو اثرات قبول کیے۔ ایک اپنے استاد آہرو کا اثر، جس نے اس دور کے عام رواج کے مطابق اسے ایہام گوئی کی طرف راغب کیا اور دوسرا ولی دکنی کا اثر جس سے اس نے اپنے زبان و بیان کا رنگ حاصل کیا۔ پکرو کا کلام سراسر ایہام ہے لیکن یہ ایہام بیشتر ولی کے زبان و بیان میں ہے۔ پکرو نے متعدد غزلوں میں اس رنگ اور اسی طرز میں کہی ہیں۔ یہ زبان و بیان اسے اتنے پسند تھے کہ پکرو ایسے الفاظ بھی، جو دکنی اردو کے ساتھ مخصوص ہیں، اپنی غزلوں میں استعمال کر لیتا ہے۔ مثلاً لفظ ”لکرو“ بھی پکرو نے استعمال کیا ہے :

گیوں صحبت ہدان میں لکرو روئے بیٹھ کر

بدایے ہے طور غم منی پکرو کا جی گھٹا

مجھ گوں واسطہ لکسو نصیحت کر

ہزار جس سے ملے ہوا دو فن

لفظ ”لکرو“ شہال میں سوائے عید اللہ خان مبتلا کے، جس نے زمین ولی کی پیروی میں اسے ردیف کے طور پر استعمال کیا ہے، کسی دوسرے شاعر کے ہاں نظر نہیں آتا۔

پکرو کے ہاں ایہام کا وہی رنگ اور انداز ہے جو اس دور کے دوسرے شعرا کے ہاں نظر آتا ہے۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے :

دقیاب آگ میں جل کر ہوئے راکھ

جیہی لک گوم ہو عاشق لب گھورا

ست الکھیاں کا دیکھ دہلا

دل مرا ہو گیا ہے متوالا

بر میں پکرو کے کیوں نہ آیا ہائے

دے گیا مجھ کوں سرو قد ہالا

خیم ہے ریشہ کی بحر کا ہار

سجہ ست شعر اس گوں ہارسی کا

گھٹا ہوں وصف دندان وحسی کے

مزا لیتا ہوں اب تل چساول کا

کہا اے سیم پر تیرے سوا کوئی یاد آتا ہے
 تمہارے شوق سبھی دل ہے مالا مال عاشق کا
 کل بدن ہائے ہم میں گھسوں دوسرا
 ہم ترا لڑکے نہیں لیا دوسرا
 جھلکار تجھ دمن کی دیکھیں ہے جب میں لالا
 نکلتا ہے رشک سبھی لولسو ہوا ہے لالا
 جہاں جاتا ہے صاحب حسن رکھتے ہیں عزیز اس کو
 نہیں محتاج یوسف مصر میں ماں باپ بھائی کا
 دیکھو زہرہ جیسے کا چادر زلیخ
 گر بڑے شمع اگرچہ ہو باروت
 کیوں ترازو نہ تیر سزگاہ ہو
 دل ہمارا چلا تھا عشق کی باٹ
 آتش عشق میں رہا تھا دھنس
 دل مرا ہے جسم مستدر آج
 کیوں نہ ہوں ماورائے خوب
 دلریا کا ہے نام عالم چند
 لیا ہے گوہر تیرے خال و خطے لعل شیریں کو
 لگا اندھار کوئی آکر مگر یہ بند کا لشکر
 چشم میری شب چلی ندیاں
 جب سے بھڑا ہوں تجھ سے اے سرو
 ماہ رو آملو ششای میں
 پھر میں فن نہیں دیا تجھ میں
 سرو قد تجھ لگاہ کی لوکیں
 سال و ماہ دل میں رہے ہیں سال
 دیکھو تجھ سر میں جامہ مسلسل
 خوش نڈان ہاتھ کسو گئے ہیں مل
 مٹ سبک جان شعر بکرو کے
 ہر یک مصراع سرو سوزوں ہے
 پہنچ جائے ہے حرمت میں جہاں تھیں
 غزل میری ہے اے بکرو غزال

پکرو کے رنگِ ایہام پر آبرو کے طورِ ایہام کا اثر بہت واضح ہے ۔ یہی صورت پکرو کے ہاں وصفِ حسن و ذکرِ محبوب کے اشعار میں ملتی ہے ۔ یہ موضوع سخن بھی اس دور کا عام موضوع تھا جو ہمیں ولی ، آبرو ، ناجی ، اشرف ، لائز ، مبتلا سبھی کے ہاں ملتا ہے ۔ ایک قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ دیوانِ پکرو میں چھوٹی بھر کی غزلیں عام طور پر نسبتہً اچھی ہیں ۔ وہ فنی لحاظ سے اپنی شاعری کو صنائعِ بدائع سے بھی سنوارتا ہے ۔ دوبرے قافیوں مثلاً ہسار یار ، غمِ خوار خوار ، اظہار یار ، لاجاز چار وغیرہ کا استعمال کرتا ہے یا تار تر ، ہار ہر ، خار خر ، مار مر جیسے قافیے استعمال کرتا ہے ۔ غزلوں میں نعت کے اشعار بھی ملتے ہیں اور ان میں بھی صنعتِ ایہام کو استعمال کیا ہے :

جنگت کے خورو مارے تری انکھیاں کے مارے ہیں

کہ تم تو اک اشارے سے کرو ہو ماہ کے نہیں شق

سبھی دلبرانِ پیشِ دلور کے بیچ آئے ہیں

نہی ہو شاہِ ان کے اور اے سب سل تری بدق

اس دور کی شاعری میں جذبہ و احساسِ ایہام گوئی کی وجہ سے دب گئے تھے اسی لیے اس دور کی شاعری دستکاری کا نمونہ تو بن گئی لیکن شاعری نہیں رہی ۔ یہی صورت عام طور پر پکرو کے ہاں ملتی ہے ۔ لیکن جہاں ایہام جزو شعر بن جاتا ہے یا ایہام کا اثر ایک حد تک دب جاتا ہے وہاں جذبہ کے ابھرنے سے شعر کی رنگت نکھر جاتی ہے اور شعر کا یہ رنگ ہو جاتا ہے :

جب کہ چرا ہے لب لباسِ زریں

اک قد آدم ہوں ہے آگ بسند

حیف اس گل میں وفاداری کی رنگ و بو نہیں

خوبصورت ہے لیکن خوشنما ، خوش خلق نہیں

اگر وہ گل بدن دریا پہ نہانے لے حجاب آوے

تعجب نہیں کہ سب ہانی سنی ہوئے گلاب آوے

قدِ دلبرانِ گلوب دیکھ غم ہووے

نیشکر گئی قسدر دسلا ہے

بادِ سب آوٹا ہے عطرِ آمیز

گس نے کاکل کا پیچ کھولا ہے

جب تلک شمع رو ہے محل میں

سیری انکھیاں منی اجالا ہے

سب سے بڑی تشنگی یہ ہے
جس کی یہ لاکھی پھاسی ہے

پکرو روایت ایہام اور طرزِ ولی کی پیروی کا شاعر ہے۔ اس کا اپنا کوئی انفرادی رنگ نہیں ہے۔ اس کے ہاں زبان و بیان بھی آگے نہیں بڑھتے۔ اس کا ذخیرہ الفاظ بھی وہی ہے جو ولی یا آبرو کے ہاں ملتا ہے۔ پکرو ان شاعروں میں سے ہے جو اپنے دور کے بڑے شاعروں کی پیروی کرتے، روایت کی تکرار سے، اسے اس حد تک نامقبول بنا دیتے ہیں کہ نئی لسل کے شعرا اس سے اکتا کر اپنے لیے نیا راستہ تلاش کرنے میں لگ جاتے ہیں۔ پکرو نے، میر سجاد کی طرح، ایہام کوئی میں ردِ عمل کی تحریک کے رنگ و اثر کو بھی شامل نہیں کیا اسی لیے وہ اپنے دور میں قابلِ ذکر شاعر ہونے سے پہلے ہی بقول میر ”ہچمدانِ لہر ریختہ“ بن کر رہ گئے، اسی لیے آج پکرو ہمیں ایک ٹھکانا ہوا شاعر نظر آتا ہے۔

پکرو نے مثنیٰ ترجیح بند بھی لکھے ہیں، ترکیب بند غنسی میں چند مرثیے بھی کہے ہیں۔ ولی کی غزل کے علاوہ اپنی غزلوں کا خمسہ بھی کیا ہے لیکن یہاں بھی وہی انداز اور وہی رنگ ہے جو ہمیں اس کی غزلوں میں نظر آتا ہے۔ پکرو کے برخلاف میر سجاد کے ہاں ایہام کی یہ صورت نہیں ہے۔

میر محمد سجاد (م درمیان ۱۲۱۶ و ۱۲۹۹/۱۳۲۱ و ۱۸۰۶ ع) ایہام گو شعرا میں اس لیے ایک ممتاز حیثیت رکھتے ہیں کہ ایہام کے عدمِ رواج کے بعد انہوں نے ”ردِ عمل کی تحریک“ کے زیرِ اثر نازہ گوئی کے اثرات کو ایہام میں جذب کر کے ایک ایسی تازگی دی کہ سجاد کی شاعری میر و سودا کے دور میں بھی قابلِ توجہ بن گئی۔ میر محمد سجاد میر محمد اعظم کے بیٹے اور محمد اکرم خان کے بھوتے تھے۔ یہ وہ محمد اکرم خان ہیں جو بادشاہِ وقت کے منشی کی حیثیت سے میر منشی بیہی خان کے ساتھ کام کرتے تھے۔ اکبر آباد سجاد کا وطن تھا لیکن ان کی تعلیم و تربیت دہلی میں ہوئی۔ علمِ طب، خطبات، انشا پر داری اور خوش نویسی میں مہارت اور شعر فہمی میں بلند درجہ رکھتے تھے۔ ۵۶ میر حسن نے ان کے بارے میں یہ بھی لکھا ہے کہ ”جن امور میں داخل دہا، کمال پر پہنچا دہا۔“ ۵۷ دلی میں ان کے گھر پر محفلِ مشاعرہ ہوتی تھی جس میں محمد تقی میر بھی شریک ہوتے تھے۔ ۵۸ میر نے لکھا ہے کہ ”اس کا کلام استاد کے درجے پر پہنچا ہوا ہے۔“ ۵۹ قائم چاند پوری نے لکھا ہے کہ ”میر سجاد ایک مستند جوان ہے۔“ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ قائم نے ان کا ذکر بھی دوسرے ایہام گوہوں، آبرو، ناجی اور اشتیاق وغیرہ کے ساتھ اپنے تذکرے کے آغاز کے

وفت ۱۱۵۷ھ/۱۷۴۴ع میں ہی لکھا تھا - خواجہ احسن الدین خان بیان (م ۱۲۱۳ھ/۱۷۹۸ع) نے اپنی مشہور ”ردالایراد سخن بہ میر سجاد“ میں جہاں میر سجاد کی بزرگی کا ذکر کیا ہے وہاں الہیں ”قبلہ“ شعرا“ اور ”شہر استاد“ کے الفاظ سے بھی موسوم کیا ہے :

کیا کروں ات کی بزرگی کا بیان
شکر احسان سے مجھے فرصت کہاں
میں سنا ہے ہوں گہا سجاد نے
قبلہ شعرا و شہر استاد نے

اپنی غزل کے ایک شعر میں بھی سجاد کی شاعری کا اعتراف کیا ہے :

گہا اس زبیں میں زور طہمت کروں یاں
مضمون اسی کا لے گیا سجاد لوٹ کر ۶۱

اس سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ سجاد ، ایام گوئی کے باوجود ، علم و فن میں مہارت اور اپنی خوش فکری کی وجہ سے استاد شہر سمجھے جاتے تھے - کم و بیش سارے تذکرہ نویسوں نے لکھا ہے کہ وہ آبرو (م ۱۱۳۹ھ/۱۷۲۳ع) کے شاگرد تھے - صرف ”سرت الزا“ میں سجاد کے کسی دوست میر مہدی کے حوالے سے لکھا ہے کہ وہ میان مضمون (م ۱۱۳۷ھ/۳۵ - ۱۷۲۳ع) سے اصلاح سخن لینے تھے - ۶۲ ممکن ہے آبرو کی وفات کے بعد وہ میان مضمون سے مشورۂ سخن کرتے لگے ہوں - طبقات الشعرا (۱۱۸۹ھ/۱۷۷۵ع) ، تذکرۂ شورش (۱۱۹۱ھ/۱۷۷۷ع) اور گلزار الراحیم (۱۱۹۸ھ/۱۷۸۳ع) میں سجاد کا ذکر صیغہ حال میں کیا گیا ہے - میر حسن نے اپنے تذکرے میں جب سجاد کا حال لکھا وہ اس وقت اکبر آباد میں تھے جیسا کہ ان الفاظ سے معلوم ہوتا ہے : ”اکبر آباد کی برائی ہستی میں مہم ہیں - ۶۳“ میر حسن کا تذکرہ ۱۱۸۳ھ اور ۱۱۹۲ھ (۱۷۷۷ - ۱۷۷۸ع) کے درمیان لکھا گیا - شاہ کمال نے اپنے تذکرے ”مجمع الانتخاب“ میں لکھا ہے کہ ”فی الحال قدیر ان کو لکھنؤ میں چھوڑ کر آیا ہے - خدائے پاک سلامت رکھے - ۶۴“ اور یہ بھی لکھا ہے کہ ”میر سجاد ہر آنے ایام گویوں میں ہے اور بہت عمر رسیدہ اور حکمت میں بھی کمال مہارت رکھتا ہے - ۶۵“ مجمع الانتخاب کا آغاز ۱۱۹۹ھ/۸۵ - ۱۷۸۳ع کے بعد ہوا اور ۱۲۱۸ھ/۱۸۰۲ع میں مکمل ہوا - ۶۶ شاہ کمال نے لکھنؤ آصف الدولہ کی وفات (۱۲۱۲ھ/۱۷۹۷ع) کے ڈیڑھ دو سال بعد چھوڑا - ۶۷ گویا شاہ کمال جب ۱۲۱۳ھ/۱۸۰۰ - ۱۷۹۹ع میں لکھنؤ سے چلے اس وقت میر بہ سجاد ”بہت

عمر رسیدہ“ تھے اور وہاں موجود تھے - مجموعہٴ لغز (۵۱۲۲۱/۷ - ۱۸۰۶ع) اور ریاض الفصحاء (۵۱۳۳۹/۲۱ - ۱۸۲۰ع) میں سجاد کا ذکر عیدۃٴ ماضی میں کیا گیا ہے - اس سے یہ نتیجہ نکلا کہ سجاد نے طویل عمر پا کر ۵۱۳۱۳ اور ۵۱۲۲۱ (۱۷۹۹ اور ۱۸۰۶ع) کے درمیان وفات پائی -

انڈیا آفس لائبریری میں سجاد کا ایک مختصر دیوان، جس سے ہم نے استفادہ کیا ہے، موجود ہے - یہ دیوان ۳۹ اوراق پر مشتمل ہے اور اشعار کی تعداد تقریباً ۱۶۵۰ ہے - قائم نے دیوان سجاد کے اشعار کی تعداد قریب سات سو بتائی ہے ۶۸ اس کے معنی یہ ہیں کہ انڈیا آفس کے ”دیوان سجاد“ میں بعد کا کلام بھی شامل ہے - سجاد چونکہ طبعاً کمال پسند تھے اور شعر کو ہنر ستوار کر پوری احتیاط کے ساتھ کہتے تھے اس لیے طویل عمر پانے کے باوجود انہوں نے بہت کم کہا ہے - کمال پسندی کی طرف خود بھی اپنے ایک شعر میں اشارہ کیا ہے :

لگتا ہے خوب کان میں سجاد پر ایک کے
موت کی طرح شعر جو کوئی جاوتا ہے ڈھل

ان کے دیوان میں زیادہ تر دو، تین یا چار اشعار کی غزلیں ہیں - ایک ایک شعر (قریبات) کی تعداد بھی خاصی ہے جنہیں حروفِ تہجی کے اعتبار سے دیوان میں شامل کیا گیا ہے - ایسی غزلیں، جن میں پانچ سات شعر ہوں، بہت کم ہیں - ایک غزل میں جب چھ شعر ہو گئے تو ساتویں شعر میں اپنے طویل کلام کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھا :

سجاد یہ نہ تیرا طول کلام ہرگز کاغذ گیا بیڑ سب بس ہوئی روشنائی

سجاد کی شاعری کا بنیادی وصف ایہام ہے - میر حسن ۶۹ گو ان کے ایہام میں درد مندی کی چاشنی اور میر ۷۰ کو ان کے اشعار میں نہ داری نظر آتی -

فد اسیرنگر نے شاہانِ اودھ کے کتب خانوں کی وضاحتی فہرست میں ایک ”دیوان سجاد“ کے بارے میں لکھا ہے کہ یہ دیوان نواز علی سجاد کا نہیں ہے جو اس وقت زندہ ہیں اور لکھنؤ میں رہتے ہیں بلکہ یہ دوسرے سجاد ہیں - ۳۲۳ صفحات کے اس دیوان میں غزلیات اور کچھ قطعات کے علاوہ آصف الدولہ کی مدح میں قصائد بھی شامل ہیں - اس دیوان کا پہلا شعر یہ ہے :

مطلع دیوان کروں ہوں ابتدا پہلے بسم اللہ ہے نامِ خدا
یہ مطلع انڈیا آفس نے دیوان میں نہیں ہے - معلوم ہوتا ہے کہ یہ کوئی دوسرے سجاد ہیں - (کیٹالاک : اسیرنگر، ص ۳۶، کلکتہ ۱۸۵۳ع) - ج - ج

گردیزی^۱ اور شفیق^۲ کو ان کے اشعار آبرو سے بہتر معلوم ہوئے۔ قائم^۳ کو ان کے ہاں الفاظ رنگین سے معنی کو اوج سر بلندی تک پہنچانے کی حقت دکھائی دی اور ان کے ایہام کے بارے میں یہ قطعہ لکھا :

شمر گر چشمِ وصف میں وہ کہے رہے معنی میں اس کے یوں ایہام
گھر تو باور کہ جس طرح دو مغز سو ہیں توام میسان: یک بادیام

دیوانِ سجاد کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ سجاد نے ایہام میں لطف و رنگینی پیدا کی ہے اور لفظ تازہ سے معنی پیدا کرنے کے باوجود احساس و جذبہ کو بھی شعر میں شامل کیا ہے ، اسی لیے ان کے اشعار میں درد بندی اور جذبہ عشق کے سوز کا احساس ہوتا ہے ۔ استاد آبرو کی شاعری کا ایک حصہ بھی اسی رنگ کا حامل ہے ۔ شاگرد سجاد کے ہاں ، اس دور کے مذاق شعر میں تبدیلی کی وجہ سے ، یہ رنگ تیز ہو گیا ہے ۔ جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں کہ قادر شاہ کے حملے اور قتل عام کے بعد سے معاشرے کے رویوں میں تبدیلیاں آتی شروع ہو گئی تھیں اور اسی کے ساتھ ایہام گوئی کا زور بھی ٹوٹنے لگا تھا ۔ سارا معاشرہ لبولہاں تھا اور اب اسے حقیقت کے دو رخوں کے بجائے صرف ایک ہی رخ نظر آنے لگا تھا ۔ میرزا مظہر جانجاناں کے زیر اثر شاعری کی نئی تحریک کا سورج طلوع ہو رہا تھا اور ”سقطِ بے تلاش“ ایہام گوئی کی جگہ لے رہا تھا ۔ شاہ حاتم ، جو آبرو ، ناجی اور مضمون کے زمانے سے شاعری کر رہے تھے ، انہی رنگِ سخن کو بدل کر نئے رنگ میں شعر کہنے لگے تھے ۔ سجاد کی شاعری بھی ، بدلے ہوئے حالات میں ، اس نئے رنگ سخن سے متاثر ہوئی اور ایہام میں درد بندی کی چاشنی کی وجہ سے اس زمانے میں بھی پسندیدگی کی نظر سے دیکھی جانے لگی ۔ سجاد نئے دور میں قدیم دور کے ایک ایسے نمائندہ تھے جو اپنے بدلے ہوئے ایہام کی وجہ سے اس دور میں بھی قابل قبول ہو گئے تھے ۔ اسی تخلیق عمل سے ان کی شاعرانہ انفرادیت پیدا ہوتی ہے ۔ ذو معنی الفاظ کی تلاش سے نئے مضامین پیدا کرنا کوئی آسان کام نہیں تھا اسی لیے ایہام گویوں نے تلاش ایہام میں ابتذال و غیر ابتذال کے حدود مٹا دیے تھے ۔ سجاد نے اپنی شاعری میں ان حدود کو دوبارہ قائم کیا اور لفظوں کو شعر میں پوری احتیاط کے ساتھ استعمال کیا ۔ اس عمل سے ان کی شاعری میں حسن و اثر پیدا ہو گیا اور رنگینی بڑھ گئی ۔ یہی وہ رنگِ ایہام ہے جس کے سجاد نمائندہ ہیں :

سجاد سب تلاش کریں اس زمین میں
کہہ کب سکے ہے کوئی اس ایہام کا تلاش

سجاد کے اس مخصوص رنگِ ایہام کو سمجھنے کے لیے یہ چند شعر پڑھیے :

جتنے چمن کے بیج بٹھائے ہیں نونہال
تعلیم تیری گھڑتے ہیں سب الہ کے سرو قد
نہیں ہم سے ہوتا ہم آشوب بھی
عصبت کی رکھتا ہے ہوسور گنوار
قبضے مرے میں ہرگز آئی نہ ہانہ تیری
بازو پکڑ کے میں نے ناچار ہاتھ گھونچا
گیا ہوں قاصدِ دل کو روانہ اس کی طرف
مرا بھی نام لکھو عاشقوں کے ناموں میں
ہمیشہ تم کا رکھ کر یہ اپنا چاند سا منکھڑا
سہنوں تک ہمیں شرا ہی بتلاتے ہیں ملتے سے
زائد کی گول پکڑی لڑکوں کے بیچ دے ہے
بارو پڑے ہیں دیکھو ایسے یہ شہر شعلے

یہ ایہام کا وہ رنگ ہے جس میں تلاش معنی کو ، سنجیدگی کے ساتھ اور انتظار سے بیچ کر ایک صورت دی گئی ہے ۔ دوسری صورت وہ ہے جہاں ، رد عمل کی تحریک کے زیر اثر ، وہ جذبہ و احساس کو ایہام میں اس طور پر شامل کر دیتے ہیں کہ ایہام کا رنگ کھل اٹھتا ہے ۔ یہ چند شعر دیکھیے اور ان کا مقابلہ اوپر دیے ہوئے اشعار سے کیجیے ، ایہام کی ان دونوں صورتوں کا فرق واضح ہو جائے گا :

ہم تو دیوانے ہیں جو زلف میں ہوتے ہیں امیر
روانہ زنجیر کا عالم میں نہیں ہے توڑا
بھرتے ہو یوں چھپے چھپے ہم سے
تم کو اے شوق ہم نے دیکھ لیا
ہم کو دیکھی ہے سنگ دل کی راہ
دیدۂ انتظار گئی ہے پتھرا
جل بجھا شمع یہ پرہند تو گیا ہوتا ہے
عشق کی آگ میں پروانے کے پر جلتے ہیں
گیا گریب ہاؤں بھی کہ جنگل میں
گجھ نہیں آہلوں سے چل سکتا

یہاں ایہام میں جذبہ و احساس کا ہلکا سا خمیر شامل ہو گیا ہے ۔ یہ رنگ

سجاد کی شاعری میں وقت کے ساتھ ساتھ گہرا ہوتا جاتا ہے۔ کٹوش اور غور و فکر کے علاوہ صحتِ زبان اور لہجہ احتیاط بھی بڑھتی جاتی ہے اور وہ رنگِ شاعری پیدا ہوتا ہے جو سجاد کا مخصوص رنگ ہے جس میں عشقِ جذبات اور زندگی کے دوسرے تجربے بھی شامل شاعری ہو گئے ہیں۔ اس امتزاج سے سجاد کے ہاں جو صورت بنتی ہے وہ یہ ہے :

عشق میں جانے گا کہیں مارا
بے طرح دل ہوا ہے آوارا
بھول ہے دل میں خار سا کھڑا
غصہ لب بات بات میں اڑتا
ہزاروں فصل گل کشن میں آئیں اور گئیں لیکن
جنوں کا سلسلہ میرا کہیں انہدام لیں پاتا
آفسشہ دل زلف پریشاں ہے گہوڑ کا
جا درد کے تئیں درد کے دومان سے کہوں گا
توب کی بھی یہ یاد دو روز ہے
ہمیشہ رہے نام اللہ کا
میں کیا اس اپنے دل کی گداڑی کروں یاں
پتھر کی تل پہ جاوے ہے ہنگھلا وہ موسم سا

غم کیا بوجھار کرتا ہے جھڑی ساون کی دھک
بوندیاں پڑتی ہیں جون جون جان اور ابھگے ہے رات

اس فصلِ گل میں جو شر جنوں کا ہوا ہے قہر
جنگل میں آہرا ہے نکل کر تمام شہر
ایکہ تو خارِ دشت ہاسوں میں
دوسرے رات ہجر کی سر ہر
آنے کا خواب میں بھی نہیں وہ کہیں مگر
سجاد تو گیا ہے عیش کس خیال میں
سڑے کے جس طرح غصہ لگے ہیں
زہانہ چاہیے کسم کسر لگے ہیں
میں جو اس کی گلی میں جاتا ہوں
دل کو گچھو گم ہوا سا ہالسا ہوں

دل مرا کیونکہ ہائے غم اسے ہو
 بوب بیمار آئے اور جنون لہ ہو
 تیرے کہنے سے کون باہر جانے
 جان کر سو ہی گھر کے اندر ہو
 رات اور زلف کا وو الٹا ہے
 قصہ کوٹہ بڑی کہانی ہے
 نہ تو جو ستا ہے میرا سخن
 یہ کہنے کو اک بات رہ جانے گی

سجاد کے اس دے دے سے مختلف لہجے گو اس وقت محسوس کیا جا
 سکتا ہے جب ان اشعار کو دوسرے ایہام گوہوں کے ساتھ پڑھا جائے۔ یہ
 لہجہ نہ صرف ایہام گوہوں سے بھی ذرا سا مختلف ہے بلکہ مظہر ، میر اور درد
 کے لہجوں سے بھی مختلف ہے۔

سجاد کی شاعری کا بنیادی جذبہ عشق ہے۔ ان کے کلام میں دردمندی
 کی جانشینی اسی جذبے سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ عشق ایک زندہ انسان کا عشق ہے
 جس کی جڑیں انسانی زندگی کے رشتوں میں پیوست ہیں۔ وہ رشتے جن سے
 حسن کی تاثیر اور چیزوں کو دیکھنے کے انداز بدل جاتے ہیں لیکن یہ رشتے
 پورے طور پر سجاد کی گرفت میں نہیں آتے۔ وہ اسے محسوس کرنا چاہتے ہیں ،
 لفظوں کی گرفت میں لانا چاہتے ہیں مگر وہ ان کے ہالہ سے ہٹل جاتے ہیں ،
 اسی لیے وہ یا تو سوال اٹھا کر رہ جاتے ہیں یا اسے عام روایتی الفاظ میں بیان
 کر دیتے ہیں :

خدا ہی ہار لگاوے یہ عشق کا کہو
 ہمیشہ ورلہ یہ گشتی تباہ رہتی ہے
 نہ تو معلوم ہے وہ عشق کیسا چیز
 کہ جس سے خوش نہیں آتی ہے کچھ شے
 مت اختیار کیجو اس عاشقی کو ہرگز
 مشکل نہیں ہے اس سے بھر آگے گویں بیشا

لیکن اس جذبے کو چونکہ ان کے نوجوان معاصر زیادہ بہتر طور پر بیان کر
 رہے ہیں اس لیے ان کے سامنے ایہام گو سجاد کی شاعری ، رنگِ سخن کی
 تبدیلی کے باوجود ، بے رنگ سی رہتی ہے۔ سجاد کے اس شعر پر میر بھی وجد

ہیں آگئے تھے :

عشق کی ناز بار گیا ہووے نہ جو بہ گشتی تری تو ہی ڈوی
میر نے لکھا ہے کہ ”اس کے تمام اشعار سبحان اللہ لیکن اس شعر کو دیکھ
کروجد آ گیا۔ چونکہ اس شعر کو پڑھنے سے مجھے بہت لطف حاصل ہوا ،
چاہتا ہوں کہ سو مرتبہ (بار بار) لکھوں“۔ اس عشق میں روح اور جسم
دونوں شامل ہیں۔ میر کے ہاں متعدد اشعار ایسے ملتے ہیں جن میں اعضائے
جسمانی کے حسن و اثر کو بیان کیا گیا ہے۔ یہی صورت بدیں سجاد کے ہاں ذرا
کھردرے انداز میں ملتی ہے۔ سجاد کے ہاں لب کی نازکی گلاب کی سی
پنکھڑی نہیں بن پاتی۔ سجاد کے ہاں جسم جسم رہتا ہے۔ میر کے ہاں جسم
بھی احساس میں تبدیل ہوکر کیفیت بن جاتا ہے۔ سجاد کے ہاں اظہار جسم کی
یہ صورت ہے :

ساقی سیمیں اگرچہ ہیں تیری
آؤں سے یہ صاف تر ہے رات
سننے پہ جان صاف تری چھاتیان نہیں
ہیں ایک منڈلی پہ دھری دو جہانیاں
ابو نلے پہ کلر ہلکیں نہ بوجھو تم
بحراب میں نمازی صاف بالندہ گر کھڑے ہیں
دیکھ مہدی لگے ان ہاتھوں کو
بھول آ کر لگے ہیں ہاتھوں کو
دل کی گرہیں مٹھیاں ابھری ہیں یہ
سخت کانٹوں سے گو ، نہ ہٹاں گھو
گھو لہتی ہے زلف گالوں سے
کیا مگر دن لگے ہیں راتوں کو

ذکنی شاعری میں عام طور پر محبوب عورت ہے لیکن شال کے ابتدائی دور کی
شاعری میں ، خصوصاً ایام گریبوں کے ہاں ، محبوب لڑکا ہے۔ شال کی غزل
میں سجاد کے ہاں عورت اور اس کا حسن و جمال مرکز توجہ بنتا ہے جو اس
دور میں تہذیبی رویے کی تبدیلی کی نشانی ہے۔

فد دیوان سجاد (الذبا آفس لائبریری) میں یہ مصرع اس طرح ہے : ”عشق کی
ناؤ ہوئے کیا کھیوا“ اور نکات الشعرا میں جیسے اوپر درج ہے ۔

بہشتِ مجموعی سجاد اس دور کے ایک قابلِ ذکر شاعر ہیں۔ وہ ایہام گوئی اور سخنِ بے تلاش کی دوستانی کڑی کا دوجہ دکھاتے ہیں۔ انہوں نے ایہام گوئی میں نئے شعری رجحانات کو ملا کر ہلکا سا لہا رنگ پیدا کر کے روایت کو آگے ضرور بڑھایا ہے لیکن ایہام گوئی میں وہ آہرو سے آگے نہیں بڑھے اور نئے رنگ شاعری میں وہ مظہر، میر، درد اور سودا کے برابر بھی نہیں آئے اس لیے وہ ایک قابلِ ذکر شاعر ہوئے ہوئے بھی تاریخ کے صفحات پر دوسرے درجے کے شاعر کی حیثیت میں باقی رہ جاتے ہیں۔

آہرو کو چھوڑ کر یہ سب شعرا، جن کا ذکر ہم نے ان صفحات میں کیا ہے، دوسرے درجے کے شاعر ہیں لیکن ان شعرا نے اس دور میں بڑے شاعر کو بڑا بنانے میں وہی کام کیا جو ہر دور میں دوسرے درجے کے شاعر کرتے ہیں۔ ایہام گوئی شال میں آہرو شاعری کی پہلی تحریک تھی جس نے اپنے عہد کے تقاضوں کو پورا کیا تھا۔ آہرو اس کے سارے امکانات پورے طور پر اپنے تصرف میں لا چکے تھے۔ ناجی اور دوسرے درجے کے شعرا کثرتِ استعمال سے اس رنگِ سخن کو بے اثر بنا چکے تھے اسی لیے جیسے ہی قادر شاہ کے حلقے کے بعد معاشرے کا انداز فکر بدلا، ایہام کا دریا بھی اترنے لگا اور لہا رنگِ سخن، جسے ”سخنِ بے تلاش“ کا نام دیا گیا، اس کی جگہ لینے لگا۔

ایہام گو شعرا نے بہشتِ مجموعی زبان کو طرح طرح سے استعمال کرتے اس لائق بنا دیا کہ اب اس سے کچھ اور کام لیے جا سکیں۔ ایہام گوئیوں نے لفظوں کی تلاش میں ساری زبان کو کھینچال ڈالا اور ایسے الفاظ بھی زبان میں شامل کر دیے جو اس سے پہلے کبھی استعمال میں نہیں آئے تھے۔ جیسے بچوں کے نقوش، انسانی ذہن پر امثال اثرات مرتب کرتے ہیں اسی طرح آہرو شاعری کے اس دور نے زبان و بیان پر ایسے نقوش ثبت کیے جن کا اثر آئندہ دور پر گہرا پڑا۔ جہت سے امکانات، جو اس دور میں دے دے اور مجھے مجھے سے تھے، آئندہ دور میں ابھر کر کھل گئے اور آہرو شاعری کا مزاج، لہجہ و آہنگ متعین ہونے لگا۔ ایہام گوئی کے اس دور میں اگر زبان و خیال میں اچھے اور برے کی تمیز کا احساس نہیں ہوتا تو اس میں شاعر کا نہیں بلکہ زبان و ادب کی اس گمراہ روایت کا ہاتھ ہے جو ابھی اپنے تشکیلی دور سے گزر رہی ہے۔ بچپن میں تو پختہ بچوں نے بھی دھکی آگ کو ہاتھ میں پکڑ لیا ہے۔ آخر آہرو شاعری کے ابتدائی دور میں یہ تمیز کہاں سے آئی؟ اس دور کا رجحان اگر ایک طرف ایہام گوئی کی طرف ہے تو دوسری طرف یہ تلاش بھی جاری ہے کہ بات گو

سہولت کے ساتھ اظہار کی انکوٹھی میں کیسے چڑ دیا جائے۔ ان لوگوں کے اشعار آج ناپختہ اور بے مزہ سے معلوم ہوتے ہیں لیکن اس دور کو سامنے رکھتے اور دیکھتے کہ انہیں ذرا ذرا سی ہلت کے اظہار میں کتنی مشکلات کا سامنا کرنا پڑ رہا ہے۔ یہ وہ لوگ تھے جنہوں نے گھنے جنگل کو کاٹ کر ایک کچا راستہ بنایا تھا جسے آنے والی نسلوں نے وسیع اور پختہ کیا۔

تاریخ کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ دوسرے درجے کے شعرا جہاں اپنے دور کے بڑے شاعر کو بڑا بناتے ہیں، وہاں ان شعرا کی کاوشوں کے بغیر آنے والے دور میں اول درجے کے شعرا بھی تخلیقی کارنامے انجام نہیں دے سکتے۔ ایک پختہ دماغ شاعر اگر ناپختہ دور میں پیدا ہوگا تو اس کی تخلیقی کاوشیں بھی ناپختہ ہوں گی۔ ایک مصنف یا شاعر انفرادی طور پر اپنی زبان کو ترقی دینے میں بہت کچھ کر سکتا ہے لیکن اپنی زبان کو وہ اس وقت تک پیش کیے کے درجے پر نہیں پہنچا سکتا جب تک اس کے پیش روؤں نے اسے ایسا تیار نہ کر دیا ہو کہ وہ اپنے طور پر، اپنے انداز میں اس کمی کو دور کر دے جو اس وقت زبان میں محسوس ہو رہی ہے۔ روایت کے تعلق سے اس دور کے شعرا کا بھی کارنامہ ہے کہ انہوں نے زبانِ شعر کو پوری محنت سے گولدا، اس کے چند امکانات کو پورے طور پر اپنے تصرف میں لا کر آنے والوں کے لیے راستہ بند کر دیا اور ساتھ ساتھ نئے امکانات کی بشارت دے کر ہنسی خوشی محفل سے رخصت ہو گئے۔ ایہام گوہوں کا یہ کوئی ایسا معمولی کام نہیں ہے جسے کسی طرح بھی نظر انداز کیا جا سکتا ہو۔ روایت اسی طرح آگے بڑھتی ہے اور تخلیقی عمل اسی طرح رو پذیر ہوتا ہے۔

لیکن اس سے چلتے کہ ہم آگے بڑھیں، اس دور کے ان دوسرے ”غیر ایہام گو“ شعرا کا بھی مطالعہ کرتے چلیں جنہوں نے ولی دکنی کے اثرات کو قبول کر کے اردو روایت کو ہموار کیا اور بڑھایا ہے۔ یہ وہ شاعر ہیں جو ولی کے زیر اثر اردو میں شاعری تو کر رہے ہیں لیکن ویسی شاعری نہیں کر رہے ہیں جیسی آہو، ناجی، مضمون، بکرنگ اور سجاد وغیرہ نے کی تھی۔ ایہام گوہوں اور غیر ایہام گوہوں کے جی وہ دو دھارے ہیں جن سے اس دور کی شاعری عبارت ہے اور جن کی گھوکھ سے ”رذر عمل کی تحریک“ جنم لیتی ہے۔

حواشی

- ۱- تذکرۃ ہندی : غلام ہمدانی مصنفی ، ص ۸۰ ، الجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ ع -
- ۲- دیکھیے دیوان زادہ : شاہ حاتم ، خیابان ادب لاہور ۱۹۷۵ ع -
- ۳- مخزن نکات : قائم چاند پوری ، ص ۳۶ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ ع -
- ۴- نکات الشعرا : محمد تقی میر ، ص ۲۳ ، نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ ع -
- ۵- مخزن نکات : ص ۴۷ -
- ۶- دیوان ناجی : مرتبہ ڈاکٹر افضل الحق ، ادارہ صحیح ادب دہلی ۱۹۶۸ ع -
- ۷- مجموعہ "نقز" : قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ محمود شیرانی ، ص ۲۵۷ ، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ ع -
- ۸- دیوان ناجی : مقدمہ ، ص ۲۰ -
- ۹- خوش سرکہ زیا : مرتبہ مشفق خواجہ (جلد اول) ، ص ۱۳۳ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ ع -
- ۱۰- نکات الشعرا : ص ۲۳ -
- ۱۱- دو تذکرے : مرتبہ کلیم الدین احمد ، جلد دوم ، ص ۲۷۰ ، پشت ، یار ۱۹۶۳ ع -
- ۱۲- سخن شعرا : عبدالغفور استاخ ، ص ۳۸۷ ، نولکشور لکھنؤ ۱۸۷۳ ع -
- ۱۳- دیوان ناجی : ص ۱۷۸ - ۱۸۰ -
- ۱۴- مجموعہ "نقز" : ص ۲۵۸ -
- ۱۵- دیوان زادہ : (نسخہ لاہور) مرتبہ غلام حسین ذوالنظار ، ص ۱۱ ، ۲۳ ، ۶۲ ، خیابان ادب لاہور ۱۹۷۵ ع -
- ۱۶- تاریخ مظفری : محمد علی خان انصاری (قلمی) ، ص ۱۶۲ ، غزولہ الجمن ترقی اردو پاکستان کراچی -
- ۱۷- مفتاح التواريخ : ولیم ہیل ، ص ۳۲۵ ، نولکشور لکھنؤ ۱۲۸۳ھ -
- ۱۸- دیوان ناجی : ص ۱۰۱ -
- ۱۹- تاریخ مظفری (قلمی) : ص ۱۶۲ -
- ۲۰- نکات الشعرا : ص ۲۳ -
- ۲۱- مخزن نکات : ص ۴۷ -
- ۲۲- تذکرۃ دہشتہ گویان : ص ۱۳۱ ، مرتبہ عبدالحق ، الجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ، ۱۹۳۳ ع -

- ۲۴۔ یہ خمس نایاب ہے۔ اس کے عین دو ہند ملتے ہیں جو مجموعہ "نغمہ قدرت" (اللہ قاصم، جلد دوم، ص ۲۵۸ مطبوعہ لاہور ۱۹۳۳ع) میں درج ہیں۔
- ۲۵۔ سرخ دہلی: درگاہ قلی خان، ص ۷۸، مطبع و سنہ ندارد۔
- ۲۶۔ تاریخ ہندوستان: ذکاء اللہ، جلد نم، ص ۸۹-۹۰، شمس المطابع دہلی، ۱۸۹۸ع۔
- ۲۷۔ تذکرۃ رشتہ گویان: گردیزی، ص ۱۳۵، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع۔
- ۲۸۔ نکات الشعرا: محمد تقی میر، ص ۱۶۔
- ۲۹۔ تذکرۃ مسرت الخا: امیر القادری، مرتبہ قاضی عبدالودود، ص ۱۹۸ مطبوعہ "معاصر" پٹنہ، چار۔
- ۳۰۔ نکات الشعرا: مرتبہ ڈاکٹر محمود الشی، ص ۴۴، مطبوعہ ادارہ تصنیف دہلی ۱۹۷۲ع۔
- ۳۱۔ چمنستان شعرا، ص ۲۵۵۔
- ۳۲۔ گلشن سخن: مردان علی خان بٹلا، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۲۶۲، انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ ۱۹۶۵ع۔
- ۳۳۔ دیوان زادہ: ص ۴۸، مطبوعہ لاہور ۱۹۷۵ع۔
- ۳۴۔ نکات الشعرا: ص ۱۸۔
- ۳۵۔ تذکرۃ رشتہ گویان: ص ۱۶۵۔
- ۳۶۔ غزن نکات: ص ۴۲۔
- ۳۷۔ چمنستان شعرا: ص ۲۲۲۔
- ۳۸۔ تذکرۃ عشق (دو تذکرے: مرتبہ کلیم الدین احمد)، ص ۳۳۳، پٹنہ چار ۱۹۶۴ع۔
- ۳۹۔ غزن نکات: ص ۴۲۔
- ۴۰۔ گلشن سخن: ص ۲۶۲۔
- ۴۱۔ اے گیتالاگ: اسپرنگر، ص ۶۳۲، کلکتہ ۱۸۵۳ع۔
- ۴۲۔ غزن نکات: ص ۵۵۔
- ۴۳۔ تذکرۃ رشتہ گویان: ص ۱۸۔
- ۴۴۔ مقدمہ دستور الفصاحت: مرتبہ امتیاز علی خان عرش، ص ۵۱، رام پور ۱۹۵۳ع۔
- ۴۵۔ گلشن ہند: سرزا علی لطف، ص ۳۴، دارالانشاعت پنجاب لاہور ۱۹۰۶ع۔

- ۳۵۔ سرو آزاد : ص ۲۴۴ - نکات الشعرا : ص ۷۷ -
- ۳۷۔ ہمیشہ ہمار : کشن چند اخلاص ، مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی ، ص ۱۸ ،
الجمین ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۳ ع -
- ۳۸۔ نکات الشعرا : ص ۷۷ -
- ۳۹۔ ذکر میر : محمد تقی میر ، ص ۶۷ ، مرتبہ عبدالحق ، الجمین اردو پریس ،
اورنگ آباد دکن ۱۹۲۸ ع -
- ۵۰۔ غزن نکات : ص ۴۳ - ۴۴ -
- ۵۱۔ تذکرۃ شعرائے اردو : میر حسن ، مرتبہ حبیب الرحمن خاں شروانی ،
ص ۷۹ - ۸۰ ، الجمین ترقی اردو (ہند) دہلی ۱۹۵۰ ع -
- ۵۲۔ نکات الشعرا میں میر نے پکرو کا ذکر صیغہ ماضی میں کیا ہے - نکات الشعرا
۱۱۶۵ میں مکمل ہوا اور اس وقت پکرو زائد نہیں تھے -
- ۵۳۔ برٹش میوزیم کا دیوان پکرو ، جیسا کہ ہم نے عیداللہ خان مبتلا کے ذیل
میں بحث کی ہے ، ۱۱ شعبان المعظم ۱۱۷۰ کو مکمل ہوا تھا - ہم نے
اسی دیوان سے استفادہ کیا ہے -
- ۵۴۔ اے کھٹالاگ اوف دی عربیک ، برشین اینڈ ہندوستانی سینو سکرپٹ :
ص ۶۴۲ ، کلکتہ ۱۸۵۴ ع -
- ۵۵۔ عیار الشعرا : (قلمی) خوب چند ڈکا ، (عکسی) غزوانہ الجمین ترقی اردو
پاکستان کراچی -
- ۵۶۔ ۵۷۔ تذکرۃ شعرائے اردو : ص ۸۰ -
- ۵۸۔ ۵۹۔ نکات الشعرا : ص ۶۲ -
- ۶۰۔ دستور الفصاحت : ص ۸۳ -
- ۶۱۔ دیوان بیان : مرتبہ ثاقب رضوی ، ص ۱۵۲ ، مجلس اشاعت ادب دہلی -
سند ندارد - ہم نے اسی دیوان سے استفادہ کیا ہے -
- ۶۲۔ تذکرۃ مسرت الخزا : مرتبہ ناضی عبدالودود ، ص ۱۰۶ ، ادارہ تحقیقات
اردو ، پٹنہ -
- ۶۳۔ تذکرۃ شعرائے اردو : ص ۸۰ -
- ۶۴۔ ۶۵۔ مجمع الانتخاب : (قلمی) شاہ کمال ، ورق ۲۹۱ ، عکسی مملوکہ ڈاکٹر
وحید قریشی لاہور -
- ۶۶۔ ۶۷۔ تین تذکرے : مرتبہ نثار احمد غازی ، مقدمہ ص ۷ ، ص ۷۷ ،
مکتبہ برہان ، اردو بازار دہلی ۱۹۶۸ ع -

- ۹۸- غزل نکات : ص ۷۰ -
 ۹۹- تذکرة شعرائے اردو : ص ۸۰ -
 ۷۰- نکات الشعرا : ص ۶۳ -
 ۷۱- تذکرة ریخته گویان : ص ۸۴ -
 ۷۲- چمنستان شعرا : ص ۳۷۹ -
 ۷۳- غزل نکات : ص ۶۹ - ۷۰ -
 ۷۴- نکات الشعرا : ص ۷۵ -

اصل اقتباسات (فارسی)

- ص ۲۴۳ "مدنے دو سرکار دولت مدار لواب غفران مآب عہدۃ الملک
 امیر خان چادر ہمزت تمام و حرمت تام اہام بکام دل بسر می برد۔"
 ص ۲۴۴ "جوان از جہان رفت۔"
 ص ۲۴۵ "تقریب سلطان ہدان مرتبہ او را دست داد کہ بیشتر در خلوت و
 جلوت مولی و ندیم آحضرت بود لیکن در آخر عمر محبت متبدل
 بنصرت شد تا آنکہ بایمانے بادشاہ بکے از ملازمانش بزخم کتار
 آبدار بتاریخ ہست و سوم ذی الحجہ سنہ یک ہزار و یک صد و
 پنجاہ و نہ ہسراوۃ اول دیوان خاص از ہم گزراہد و قاتلہ اولیز
 بہان جا کشتہ گردہد۔"
 ص ۲۴۵ "مزاجش بیشتر مائل بہ ہزل بود۔"
 ص ۲۴۵ "مزاجش خیلی مائل بہ مزاح بود۔"
 ص ۲۴۵ "طبعش اکثر مائل بہ ہاجی بود۔"
 ص ۲۶۱ "ہرچند شیوۃ کلامش بطرز شرف الدین مضمون الفا نصاحت بیان
 و تازگی مضامین زیادہ ازو دارد۔"
 ص ۲۶۲ "دیوانش ہزار بیت دہدہ شد۔"
 ص ۲۶۵ "ایمانے کہ بعد غربال کردن دیوانش بہ نظر آورده ام۔"
 ص ۲۶۷ "ریختہ را بسیار بہ تلاش می گفت و در اقران و امثال خود استہزا
 داشت۔"
 ص ۲۶۹ "چند بار غزلیات متخیرہ خود فراہم آورده ، دیوانے مختصر
 ترتیب دادہ بر باد رفت۔ چون تدبیر موافق تقدیر ندید موصوف از
 سخن گوئی لبرگزشت۔"

- ص ۲۷۳ "دو بر امور که دخل نموده آن را به کمال رسانیده -"
- ص ۲۷۳ "سخن او بایده استادی رسیده -"
- ص ۲۷۳ "میر سجاد جوانی است مستعد -"
- ص ۲۷۳ "در اکبر آباد به مساکن قدیم استقامت دارند -"
- ص ۲۷۳ "حالا قنبر او را دو لکهدو گزاشته آمد - حق تعالی سلامت دارد -"
- ص ۲۷۳ "میر سجاد از ایهام گویان قدیم است و بسیار مرد بزرگ و در حکمت هم مهارت کمال دارد -"
- ص ۲۷۳ "بسیار مرد بزرگ -"
- ص ۲۸۰ "همه شعر سبحان الله لیکن از دیدن این شعر تواجد دست بهم می دهد - از بسکه از خواندن این شعر خطی بر می دارم میخواهم که بعد جا بنویسم -"



غیر ایہام گو شعرا : اشرف ، فائز وغیرہ

جیسا کہ ہم چلے لکھ آئے ہیں ، ولی دکنی نے اس دور پر ایسا گہرا اثر ڈالا کہ اس دور کے شعرا میں نہ صرف تخلیقی اعتماد بحال ہو گیا بلکہ انہیں اپنے سامنے ایک کھلا راستہ بھی نظر آیا ۔ دیوانہ ولی نے اس دور میں تین کام کیے ۔ ایک یہ کہ اس دور کے تخلیقی ذہن میں یہ شعور پیدا کیا کہ اردو میں بھی ویسی ہی شاعری کی جا سکتی ہے جیسی فارسی میں کی جاتی رہی ہے ۔ دوسرے انہیں غزل کی اہمیت کا احساس دلا کر غزل کی حکمرانی ساری دوسری اصنافِ سخن پر قائم کر دی ۔ تیسرے وہ شاعر اہم ٹھہرا جو ، ولی دکنی کی طرح ، صاحبِ دیوان ہو ، یعنی جس نے حروفِ نجی کے اعتبار سے غزلیات کا دیوان ترتیب دیا ہو :

سخن در ہے وہی جو صاحبِ دیوان ہو ناجی

نہیں یک فردیوں کی تاب یہ ممکن کہ شاعر ہوں

ولی دکنی کا یہ اثر موضوعاتِ شاعری ، زبان و بیان اور اس دور کی غزلوں کی زمیںوں کے علاوہ اس رجحان میں بھی نمایاں ہے جسے ہم ”پہروی فارسی“ کے رجحان کا نام دیتے ہیں ، جس کے زہر اثر اردو شاعری نے فارسی شاعری کے موضوعات ، اصناف ، صورت ، اصول فن ، تراکیب و بندش ، استعارات و کنایات کو قبول کر لیا اور سینکڑوں محاورات ، خوب الامثال و اشعار ترجمہ ہو کر اردو زبان و شاعری کا حصہ بن گئے ۔ اس دور میں دیوانہ ولی نے ایک ایسا احساسِ آزادی پیدا کیا کہ بے شمار شعرا اردو میں طبع آزمائی کرنے لگے اور طبعی زمینوں میں غزلیں کہہ کر مراختوں میں شریک ہونے لگے ۔ ان شاعروں میں ہر طبقے کے لوگ شامل تھے ۔ ہندو بھی مسلمان بھی ، امرا و رؤسا بھی ، بادشاہ اور منصب دار بھی ، فقیر اور درویش بھی ، ستمے ، حجام ، سہار اور قیل بان بھی ۔ ان شعرا کو دیکھنا ہوں تو مختلف نسلوں میں ان کا کلام اور حالات مل جائیں گے ۔ محمود شیرانی نے ”بھومہ“ نغز“ کے دیباچے میں جہاں انھاروں

ہدی عیسوی میں ثور شاعری کے عام رواج پر روشنی ڈالی ہے وہاں غنفل
پیشوں سے تعلق رکھنے والے شعرا کے نام بھی دئے ہیں۔ اردو شاعری کے عام
چلن کا سبب دراصل وہ احساس آزادی تھا جو فارسی زبان کے تسلط کے خاتمے
کے ساتھ ہی معاشرے میں پیدا ہوا تھا اور جس سے معاشرے کے ہند قلبی
سوئے کھل گئے تھے۔ دیوانہ ولی نے اس دور میں اسی ضرورت کو پورا اور
اسی خلا کو پُر کیا۔ ولی کے زیر اثر جن شعرا نے دادر سخن دی ان میں
ایام گوہوں کا ذکر پہلے آ چکا ہے۔ اب اس باب میں ہم ان قابل ذکر ”غیر
ایام گو شعرا“ کا ذکر کریں گے جنہوں نے ولی کے قدم سے قدم ملا کر شاعری
کی اور اس روایت کو مقبول بنایا۔ یہ شعرا سارے بر عظیم میں پھیلے ہوئے ہیں۔
سراج ، قاسم ، داؤد وغیرہ کا ذکر دکنی روایت کے ذیل میں ”چند اول“ میں
آ چکا ہے۔ اشرف گجراتی بھی انہی شاعروں میں شامل ہے جس نے ولی کے چراغ
سے اپنی شاعری کا چراغ روشن کیا۔

قدیم تذکروں اور بیاضوں میں اشرف نام کے تین شاعروں کا ذکر آیا ہے۔
ایک حید شاہ اشرف یافانی^۲ (۸۶۸ھ - ۹۰۳ھ/۱۵۵۹ - ۱۶۲۸ ع)
جن کی تین تصانیف لازم البندی ، واحد ہاری اور نوسرہارہم تک پہنچی ہیں اور
جو نہ صرف محمد علی قطب شاہ (م ۱۰۲۰ھ/۱۶۱۲ ع) بلکہ مشہور ”موسف زیغا“
اور ”پہلی بجنوں“ کے مصنف احمد گجراتی سے بھی پہلی نسل کے شاعر ہیں۔
دوسرا اشرف ، حسن شوق کے فوراً بعد اور ولی دکنی سے پہلی نسل کا شاعر ہے
جس کا کلام قدیم بیاضوں میں ملتا ہے اور جو حسن شوق کے رنگ سخن کی
اسی طرح پیروی کرتا ہے جس طرح استاد ولی کے نوجوان معاصر اس کی پیروی
کرتے ہیں :

سارے لوگ کہتے ہیں اشرف کا شعر من کر

کیا بھر گیا ہے شوق یاران مگر دکھن میں^۳

تیسرا شاعر محمد اشرف ، اشرف گجراتی^۴ ہے جو خود کو ”اشرف الموسوی الملک
الشامی“ لکھتا ہے۔ اس کے دیوانہ کے ہر جزو کی ہشامی کے کوئے پر ہیں

۱۔ دیوان اشرف (فلسی) مخزنہ قومی عجائب خانہ ، کراچی۔ ان صفحات میں
اشعار کے حوالے اسی غلطی سے دئے گئے ہیں۔ سارے دیوان کے حاشیوں پر ،
کاتب دیوان کے قلم سے مختلف قلم سے ، اشعار اور مصرعوں میں وڈ و بدل
(بہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

الفاظ لکھے ہوئے ہیں۔ موسوی اپنے والد شیخ محمد موسوی مدنی کی مناسبت سے ،
مدنی وطن اسلام کے تعلق سے جس کی طرف ایک شعر میں بھی اشارہ کیا ہے :
طینت میری ہوں عاشقِ خاکِ مدنی ہے
جیوں بیاہرِ رحمت محوِ نسیمِ عربی ہے

اور شاہی حضرت شاہدہ شاہ عالم بخاری سے ارادت و عقیدت کی نسبت سے جس
کا اظہار اس شعر میں کیا ہے :

پیر اشرف کے شاہ عالم ہیں خلف الصدق حید الاقطاب
فانی احمد میان اختر جوتا گڑھی نے ”اعراس نامہ“ کے حوالے سے ، جو بزرگانِ
احمد آباد و گجرات کی وفات کی تاریخوں کا ایک معتبر مجموعہ ہے ، بتایا ہے کہ
اشرف کی تاریخِ وفات ۸ ربیع الثانی درج ہے لیکن اس پر کوئی سال درج نہیں
ہے ۔ البتہ ان کے دادا میان حسن محمد مدنی کی تاریخِ وفات ۱۱ ربیع الثانی
۱۰۹۸ھ/ ۱۶ فروری ۱۶۸۷ء درج ہے ۔ ایک اور دستاویز سے یہ بھی پتا چلتا
ہے کہ ۱۱۲۶ھ/ ۱۲ اے کے بعد محمد موسوی کے ورثا میں تقسیم میراث ہوئی تھی ۔
یہ فرخ میر کا دور حکومت تھا۔ اشرف نے اپنے دیوان کے ایک شعر میں نادر شاہ
کے حملے کی طرف بھی اشارہ کیا ہے :

یا الہی دفع کر اس ظالمِ بدبخت کو

جس کی بے مہری و سختی سوں لہارِ ہند ہے

ایک اور شعر میں ملکِ ہند کے حالات کی طرف اشارہ کیا ہے :

ہسکہ ہے اندھیر ملکِ ہند میں زلف کے کوچے میں مارا مار ہے

اس سے یہ بات سامنے آئی ہے کہ نادر شاہ کے حملے کے وقت ، جو محمد شاہ کے
دور میں ۱۱۵۱ھ/ ۲۹ اے میں ہوا ، اشرف زلزلہ تھا ۔ انجمن ترقی اُردو ہند کے

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

پور اخبارات سے اس قیاس کو تقویت پہنچتی ہے کہ یہ اشرف گجراتی
کا اپنا نسخہ تھا ۔ اس کے علاوہ ایک نسخہ انجمن ترقی اُردو ہند کی ملکیت
ہے اور دوسرا پروفیسر نجیب اشرف لدوی مرحوم کی ملکیت تھا ۔ چنگ نامہ
حیدر (جس کا ذکر امیرالدین ہاشمی نے ”یورپ میں دکھنی خطوط“
ص ۳۷ میں کیا ہے) کے زبان و بیان کو دیکھنے ہوئے آئے اشرف گجراتی
سے منسوب کرنا مشکل ہے ۔ اسی طرح ان مرثیوں کو ، جو بیاضِ مرثی
میں اشرف کے نام سے ملتے ہیں ، اس اشرف سے منسوب نہیں کیا جا سکتا ۔
وہ کوئی اور اشرف معلوم ہوتا ہے ۔ (ج - ج)

دیوان اشرف کے خطوط پر سند کتابت ۸۱۱۲۹/۱۷۱۷ء درج ہے۔ ان شواہد سے ان باتوں کی تصدیق ہوتی ہے :

- (۱) اشرف گجراتی کا دیوان ۸۱۱۲۹/۱۷۱۷ء تک مرتب ہو چکا تھا۔
- (۲) اشرف کی وفات ۸۱۱۵۱/۱۷۳۹ء کے بعد ہوئی۔
- (۳) شالی ہند میں ولی کے اثرات ۸۱۱۳۲/۱۷۲۰ء سے پہلے شروع ہوئے، جب کہ دکن و گجرات میں یہ اثرات بہت پہلے سے پھیل چکے تھے۔ واضح رہے کہ ولی دکنی کا سال وفات ۸۱۱۱۹/۸ - ۱۷۰۷ء نہیں ہے بلکہ اس کی وفات ۸۱۱۳۲ اور ۸۱۱۳۸ (۱۷۲۰ - ۱۷۲۵ء) کے درمیان ہوئی۔^۶

دیوان اشرف کے مطالعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اسے علوم متداولہ پر دسترس حاصل تھی :

ہدایع و معنی و منطق ، تصوف و حکمت
ہر ایک علم کو ہر میرا کلام ہے جامع
ہے اشرف کو ہر فن میں اپنا کمال
کہ جیوں کوئی اچھے کامل ایک فن

شاعری میں اشرف ہند و دکن کے شعرا کے مقابلے میں خود کو ممتاز و باکمال سمجھتا تھا :

سخن اشرف کا گیموں نہ ہوئے دلچسپ
آج وہ شاعری میں ہے ممتاز
ہوا سرمشق پر ہر ایک صاحب طبع
سخن اشرف نرا ملک دیکھت میں
شعر ہندی میں جو اشرف کا سخن ہے بے نظیر
آج وہ استاد ہر ایک استاد ہند ہے

دیوان اشرف میں ، دیوان ولی کی طرح ، بہت سے محبوبوں کے نام آئے ہیں جن میں حبیب اللہ ، افغان ہر اشرف خان ، اہائی داس ، امیر الدین کے علاوہ رشک حور و تصور نورالعبین کا نام بھی آتا ہے۔ ولی کے دیوان میں سید ابوالعالی کا کسی جگہ ذکر آیا ہے۔ سید معالی کا ذکر اشرف کے دیوان میں بھی آیا ہے :

معالی حسن میں سب سے بڑا ہے
اسے دیکھت کو ہر گنی عالم گھڑا ہے

جنگ کے خورو سارے نہ ہوئیں گئیں حکم میں اس کے
 دیوار حسن میں قرخ میر سینہ مسماں ہے
 اشرف گجراتی بار بار ولی کے اثرات کا اعتراف اور ان پر اظہار اختیار
 کرتا ہے :

ولی کے طور پر مجھ سا نہیں کوئی رخصتہ بولیا
 سخن ہے مبتذل جنگ میں زبانِ امضہائی کا
 شعر گہنے میں ہے اشرف کوں ولی کا سربہ
 اس سبب سب شاعران ہیں صدق سوں اس کے سربہ
 ہے جب سور۔ شعر تیرا شعر ولی سے ہم رنگ
 اشرف توڑے سخن کی لت آرزو ہے دل میں
 کئی اشعار میں ولی کے مصرعوں پر گرہ لگائی ہے۔ ایک مطلع سے یہ بھی معلوم
 ہوتا ہے کہ ولی نے اپنی ایک غزل اشرف کو دی تھی جسے اشرف نے مطلع
 میں اس نوازش کا اعتراف کرتے ہوئے دیوان میں اسی طرح شامل کر لیا جس
 طرح شیخ سعدی افق گلشن کی دی ہوئی غزل کو ولی نے تبرک کے طور پر اپنے
 دیوان میں شامل کر لیا تھا :

ولی نے یہ غزل اشرف کرم سوں لبہ گو بخش ہے
 سو اپنے نام سور۔ اس گون کیا چاری لکو ہو چہو
 اور پھر اسی زمین میں ایک اور غزل کہہ گھر ، جس میں زیادہ تر وہ قافیے
 استعمال نہیں گئے جو ولی نے اپنی غزل میں کیے تھے ؛ شامل دیوان کی ۔ کئی
 اشعار ایسے ہیں جو ولی و اشرف کے دواوین میں ذرا سی تبدیلی کے ساتھ نظر
 آتے ہیں ۔ مثلاً ولی کا یہ شعر اکثر بطور حوالہ آتا ہے :
 شاعروں میں آہں کا نام کیا جب ولی نے کیا ہو دیوان جمع
 اشرف کے دیوان میں اس طرح ملتا ہے :

شاعروں میں آہں کا نام کیا
 جب سور۔ اشرف گیا ہو دیوان جمع
 ولی اور اشرف کے دواوین میں کم و بیش ۱۵ غزلیں مشترک ہیں ۔ یوں تو

فہم یہ غزلیں زیادہ تر وہ ہیں جو نولکشور اور مطبع حیدری کے مطبوعہ دیوانِ
 ولی میں ملتی ہیں ۔ اس کا قوی اسکاں ہے کہ یہ غزلیں دواصل اشرف گجراتی
 (بابہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

اس دور کے دوسرے شعرا مثلاً سراج ، قاسم ، داؤد ، آبرو ، ناجی ، حاتم ، عزت ، ثراب وغیرہ نے ولی کے اثرات کو قبول کیا ہے لیکن اشرف جیسا ہم رنگ ولی شاعر کوئی دوسرا نہیں ہے ۔ یہی رنگ شاعری اس کا مقصود شاعری ہے ۔ اہام گوہوں کے برخلاف اشرف بار بار دل اور شعر کے تعلق پر زور دیتا ہے :

غیر دل کتھیں نہیں اس میں جو کچھ مذکور ہے
خ ہر سخن دل کے صدف میں ہے گہر

اشرف بنیادی طور پر ولی کی طرح عشقیہ شاعر ہے ۔ عشق سے اس کی روح میں بالیدگی آئی ہے ۔ حسن کے تصور سے اس کے دل کی کلی گھٹتی ہے ۔ وہ عشق کی وسعت کا ہماشا کرتا ہے تو روئے زمین اسے تنگ نظر آتی ہے :

عشق کے عالم کی وسعت کا ہماشا جو گہا
عرصہ روئے زمین اس کی نظر میں تنگ ہے
ہے اشرف کا دل بس بساط عشق
حقینی اچھو بسا بجاڑی اچھو

عشق اور حسن میں چونکہ چولی دامن کا ساتھ ہے اس لیے ہر عشقیہ شاعر کی طرح ، اشرف کی شاعری میں بھی ، عشق کبھی حسن محبوب کے ذکر میں ظاہر

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

کی ہوں اور ان غزلوں میں رنگ ولی دگنی دیکھ کر مطبوعہ دیوان مرتب کرنے والوں نے تخلص بدل کر دیوان ولی میں شامل کر دی ہوں ۔ اشرف نے ولی کی زمینوں میں متعدد غزلیں کہیں ہیں لیکن اکثر یہ التزام کیا ہے کہ وہ قافیے استعمال نہ کرے جو ولی استعمال کر چکا ہے ۔ وہ غزل جو ولی نے از راہ محبت اشرف کو دی تھی اسے بھی اشرف نے ولی کی غزل کہہ کر مقطع میں اعتراف کر کے شامل دیوان کیا ہے اور پھر اسی زمین میں ایک اور غزل کہیں ہے ۔ اس لیے یہ بات توین قیاس معلوم نہیں ہوتی کہ اشرف نے یہ غزلیں دیوان ولی سے لیے کر مقطع میں اپنا تخلص ڈال کر شامل کر لی ہوں ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ کام ان مرتبین نے کیا ہے جنہوں نے اپنے مرابہ دیوان میں دوسرے مطبوعہ دیوان ولی سے زیادہ غزلیں شامل کرنے کے جوش میں اشرف کی غزلوں کے مقطعوں میں ولی کا تخلص شامل کر دیا ہے ۔ ولی ہر کام کرنے والوں کے لیے یہ ایک دلچسپ مطالعہ ہے ۔ (ج - ج)

ہوتا ہے اور گہری محبوب کے لازم و ادائیگی دل رہائی میں۔ عشق میں ہجر سے تڑپ پیدا ہوتی ہے۔ تصور وصل سے احساس نشاط پیدا ہوتا ہے۔ عاشق چونکہ ذاتِ محبوب میں کسی کو شریک نہیں کر سکتا اس لیے رشک و رقابت کے جذبات پیدا ہونا فطری امر ہے۔ یہ وہ دائمی و آفاقی جذبات ہیں جو قلبِ عاشق میں پیدا ہوتے ہیں اور ہمیشہ پیدا ہوتے رہیں گے۔ اسی لیے عشقِ شاعری میں ہر شاعر اپنے اپنے مزاج، سماجی ماحول اور روایتِ عشق کے زیر اثر عشق کو ہر بار نئے سرے سے دریافت کرتا ہے۔ نصرت کے ہاں عشق آرزوئے وصل کی جہانی خواہش ہے۔ سراج اورنگ آبادی کے ہاں یہ آگ کی طرح جلنا اور جلانا ہے۔ ولی کے ہاں یہ آگ شعلہ بن کر نہیں بھڑکتی بلکہ اندر ہی اندر سلگتی اور سلگاتی ہے۔ اشرف کے ہاں عشق تصورِ محبوب میں محو رہنے، ذکرِ محبوب سے دل خوش کرنے اور ذکرِ اٹھانے کا عمل ہے :

جو کوئی عشق کے کڑواں کا ہے میر
ہر یک لالہ اس کا ہے ہانگِ جرس
لالہ درد جو گھسیٹا اٹھا
ہے رقم اس کا حرفِ سوز و گداز
گر ہے خواہش گدہ جگ میں نام کرو
کوچہ عشق میں مقام کرو
اے اشرف کیوں نہ ہوں میں مست و یخود
میںے جامِ محبت سے افسر نہیں

اشرف تقریباً پورے تین سو سال پہلے کی زبان میں اظہارِ عشق کر رہا ہے اس لیے آج اس کی شاعری کی عشقہ لے اس طرح ہم لگ نہیں پہنچتی جس طرح وہ اپنے دور میں پہنچی ہوگی۔ یہ وہ بُر سوز و گداز رنگِ شاعری ہے جو ہمیں بد شاہی دور کے آبرو و ناجی کے ہاں نظر نہیں آتا۔ یہاں عشق میں ایک کیفیت و پاکیزگی ہے، اسی لیے محبوب سے زیادہ خیالِ محبوب عزیز ہے :

ہے خیالِ چشمِ مستِ بارِ سونِ مستی بھیجے
نشاء ہے از بسکہ اس میں بادۂ انگور کا
تصویر اس پری کی اگر ہے خیال میں
دل کوں مثالِ آنہ حیران کر دکھو

چونکہ عشق کا اظہار ذکرِ محبوب کے وسیلے سے ہوتا ہے اس لیے اشرف کی شاعری میں محبوب اور اس کے وصف و حسن کا ذکر بھی بار بار آتا ہے۔ اس

میں ، ایہام گوہوں یا غائر دہلوی کی شاعری کی طرح ، محبوب کے حسن و جمال کے ظاہری ولگ روپ کا سرسری اظہار نہیں ہے بلکہ گہرے عشق سے پروردہ ہونے کے باعث احساس و جذبہ کا اظہار بھی ہو رہا ہے ، اس لیے یہ اثر انگیز بھی ہے ۔ اشرف کے یہ چند شعر دیکھیے :

نچھ چشمہ فسون ساز کا از بس گیا ہوں وصف
 پایا ہوں لب چگ منیب میں سحر یار کا
 سدا نچھ وصف میں کرتا ہوں اے تگرو غزل خوانی
 جہاں کے باغ میں مجھ سا نچھ گوئی بلبل شیدا
 یک مصرع موزوں نہ کیا باغ جہاں میں
 جس فسر میں وہ غیرت شمشاد نہ آیا
 بھرے جب تون بالوں کے جوڑے میں بھول
 سرا میں بھولوں کا دولہا ہوا
 اس آئینہ رو کی دیکھ تصویر
 حیرت سور جگت ہے نظر دیوار
 ہاد بھری زلف و رخ کی ہے مجھے
 ہر صباح و شام و ہر لیل و نهار
 چہرہ تیرا ہے رشک مہر منیر
 حسن جس کا ہے جگ میں عالمگیر
 کیوں چلوں اے اہلے منے کوں
 دل میں آتا ہے کچھ کا کچھ وسوس
 مہر ہے ہک ذرۂ حسن جہاں افروز دوست
 چاند سور تشبیہ اس کے رخ کوں دینا ہے غلط
 جن نے دیکھا خال زہر لعل میگون نگار
 یوں کہا مرغی کی ب لچھے ہے سیاہی کا لفظ
 کیوں نہ نچھ گو دیکھ کر سجدا کروں اے قبلہ رو
 مکہ تیرا بیت الحرم ، اہرو غیر مصراہ ہے

ان اشعار میں عشق حسن کے پردے میں ظاہر ہو رہا ہے ۔ دل کی گہرائیوں میں پیدا ہونے والے جذبات و احساسات کو پیرایہ اظہار دیا جا رہا ہے ۔ لیکن اشرف کی عشقہ شاعری میں وہ نکھار نہیں ہے جو آنے والے دور کے شعرا کے ہاں نظر آتا ہے ۔ یہ شاعری آنے والی نسلوں کے لیے خام مواد کا کام دے رہی ہے ۔

اگر اشرف اور اس جیسے دوسرے شعرا جذبہ و احساس کی روایت کو تجربے کی آگ پر اس طرح نہ تاپتے تو آنے والے شعرا کے لیے اس روایت کو بنانے ، سنوارنے اور اس میں اعلیٰ درجے کی شاعری جلد تخلیق کرنے کے امکانات بھی ماند پڑ جاتے ۔ جب اشرف کہتا ہے :

دل میں تھا تجھ میں کچھ میں عرض کروں

لیکھ دہشت سوں بھول گئے تقریر

تو آبرو اس تجربے کو اس انداز میں آگے بڑھاتا ہے :

ہوں آبرو بناوے دل میں ہزار باتیں

جب رو برو ہو تجھے گفتار بھول جاوے

اشرف کے ہاں اب تک آج کی کسر محسوس ہوتی ہے ۔ آبرو کے ہاں یہ کسر کسی حد تک پوری ہو جاتی ہے لیکن جب یہ روایت میر تک پہنچتی ہے تو وہ اس تجربے کو مکمل کر کے اس جذبے پر اپنی سہر ثبت کر دیتا ہے اور اس کا شعر دلہا زمانے کے عاشقوں کے دل کا ترجمان بن جاتا ہے :

کہتے تو ہیں یوں کہتے ، یوں کہتے جو ہار آتا

سب کہنے کی باتیں ہیں ، کچھ بھی نہ کہا جاتا

خیال و تجربے کی روایت یوں ہی قدم قدم آگے بڑھتی ہے اور تخلیق کا سورج دھیرے دھیرے نصف النہار پر آتا ہے ۔ روایت کا یہ عمل نہ صرف شاعری میں بلکہ فکر و خیال اور مادے و اشیا کی دنیا میں بھی اسی طرح ہوتا ہے ۔ اشیا کی طرح خیال بھی اسی طرح تکمیل پاتا ہے ۔ وہ میز جس پر کچی دھیرے میں یہ سطور لکھ رہا ہوں ، اُس پہلی بھونڈی اور بد وضع میز سے یکتاً مختلف ہے لیکن ذراصل یہ اسی پہلی میر کی روایت کی ایک ارتقائی شکل ہے ۔ جس معاشرے میں زندگی کی ہر سطح پر روایت موجود ہوتی ہے وہ معاشرہ ہر سمت میں آگے بڑھتا ہے اور جہاں یہ روایت سماجی و تہذیبی قوتوں سے گٹھ گڑبے اثر ہو جاتی ہے ، معاشرے کی مادی و ذہنی ترقی بھی رک جاتی ہے ۔ اسی لیے روایت کا زندگی سے برابر راست تعلق رہنا ضروری ہے تاکہ وہ زندگی کے درمیان سے گزرتی ہوئی ، زندگی کے شعور سے خود بھی بدلتی رہے اور معاشرے کو بھی بدلتی رہے ۔ زندگی کی روایت کے ہیں معنی ہیں ۔ اشرف اسی لیے اُردو شاعری کی روایت کا حصہ ہے ۔ اس نے ولی کی روایت کی پیروی کر کے اسے پھیلایا اور بڑھایا ہے اور تاریخ میں ایک قابلِ ذکر دوسرے درجے کے شاعر کی حیثیت سے اپنی جگہ بنائی ہے ۔ اشرف کے ان چند اشعار میں ، جو آپ آئندہ سطور میں پڑھیں گے ، جذبہ و

احساس اور خیال میں ہمیں گھٹا کچا پن سا محسوس ہوگا۔ ان میں ہنسا وہ مزا ضرور ہے جو کچھ بھل میں ہوتا ہے لیکن یہی وہ بھل ہے جو آئندہ دور میں جا کر پکنا ہے۔ ان اشعار کو بڑھتے ہوئے مختلف شعرا کے اشعار آپ کے ذہن کے درجہوں پر دستک دیں گے لیکن دستک دینے والوں میں اشرف کا کوئی شعر نہیں ہوگا۔ روایت کے لیے خام مواد فراہم کرنے والے شعرا ہی خدمت انجام دیتے ہیں۔ ایک ملک لوہا پیدا کرتا ہے۔ دوسرا ملک اُس سے مشین بناتا ہے۔ لوگ مشین کو دیکھنے میں اور لوہے کو بھول جاتے ہیں۔ یہی عمل تخلیقی سطح پر روایت کے ساتھ ہوتا ہے۔ اشرف جب دل کی گہرائیوں سے اپنے جذبوں کا اظہار کرتا ہے تو وہ بھی تخلیقی سطح پر یہی کام کرتا ہے :

تجھ شوق میں چشموں سون میرے چشمے ہیں جاری
اے شوخ لک آسیر کمر اس آبِ رواں کا
لہ جانوں کس روش کا درد ہے گا
گم رنگِ روئے عاشقِ زرد ہے گا
فراقِ دوست نے مجھ دل کوں اضطراب دیا
سرا و طالت و تاب و سکون و صبر لیا
اس قدر جور و جفا مجھ پر نہ کر
عاشقان پر ظلم سرگز نشیں روا
نہیں کوئی بوجھنا کیا آگ ہے اشرف کے منے میں
اگر توں بوجھنا ہے آ بوجھا اے حسن کے دریا
لبض میری دیکھ کر ہوائے طیب
عشق کے بیمار کے کچھ نشیں علاج
غم سون نیرے بس کہ رویا زار زار
دردِ دل میرا ہوا ہے آشکار
آغزِ عشق کی حرارت دیکھ
آگ چل چل ہوں ہے خاکستر
بھرا ہوں سوزِ غم تجھ باج جس کے دل میں اس کوں
لگن میں ہوں دہیں آغز دیکھیں جگر میں جیوں اشکر
مجھ دل کوں چاک مثلِ گل اے گلبدن نہ کر
سجی ہمارے جو بہ اے لڑکِ بدوب نہ کر

بھو سبھا دل سوں چھٹا ہوں علاج
 چارہ ساز درد مندوں بوجھ کمر
 دل میں میرے ہے رات دن اشرف
 اس ہری رو کے دیکھنے کی ہوس
 دیکھ کوں اس کے دہن کوں اشرف
 مقرر راہ عسکرم ہے در ہنر
 بھوے گیوں غیر آہر وصلر جانوں
 برہ کی آگ لاکے جس کے تن میں
 تجھ حسن کے گل میں انکھیاں ہیں دو جہروں کے
 ان کے آہر میں دایم دوساہ بیان ارد
 اس قبلہ رو کی یاد کوں ایمان گھر دکھو
 کافر کوں اپنے دل کے سلطان گھر دکھو
 دل میرا ہے قرار تھا تجھ ہج
 دیکھ تجھ کوں قرار آہا ہے
 جلوہ گر دل میں ہے خیال تیرا
 جیوں کہ روشن ہے میں باقی ہے
 کوں نہ روؤں میں یاد کر کے تجھے
 اس چھوٹی کی ہوا غموش آن ہے

عشق اردو غزل کی بنیادی روایت ہے جس میں ہزاروں چھوٹے بڑے شاعروں
 نے اپنے جذبہ و محسوسات کا اظہار کیا ہے اور حیات و کائنات کے تجربات کو
 اپنی مخصوص زبان میں بیان کیا ہے۔ اشرف نے بھی اپنے طور پر غزل میں یہی کام
 کیا ہے۔ اس کی غزل میں تنوع ہے۔ ولی دکنی کی طرح اس کی غزل میں بھی
 اخلاق و تصوف، حسن و عشق، نعت و منقبت، ملک و وطن غزل کے مزاج
 میں ڈھل کر آتے ہیں۔ مختلف صنائع ہدائع، جن میں ایہام، حسن تعلیل، مراعات
 النظیر، صنعت تضاد، صنعت رد المعجز علی الصدر، تجسیر تام، صنعت ترمیم
 وغیرہ شامل ہیں، اس طور پر جزو شعر بن گئے ہیں کہ شعر پڑھتے ہوئے پتا
 بھی نہیں چلتا کہ اشرف نے صنائع کا التزام کیا ہے۔ اس نے ایہام گوہوں کی
 طرح گریبان بھال کر صنعت ایہام کا استعمال نہیں کیا بلکہ ایہام اس کے ہاں شعر
 کا حسن بن کر آتا ہے۔ لیکن یہ اس کا رنگ سخن نہیں ہے۔ وہ تو عشق کا شاعر
 ہے اور اسی دائرہ کے اندر رہتا ہے۔ اس کے دیوان میں پانچ شعر کی ایک

یہ لفظ غزل بھی سنی ہے اور ایک فارسی مطلع بھی ملتا ہے ۔ اس کی بخت سی
 غزلیں مردف ہیں جن میں ردیف کو قافیہ قرار دیا ہے ۔ قافیے میں بھی اکثر
 تصرف کرتا ہے ۔ اشرف نے حافظ و حائب کی بھی پیروی کی ہے اور نعت
 رسول میں متعدد اشعار گرسے قلب و خلوص دل سے لکھے ہیں ۔ اس کے زبان
 و بیان ، ولی دکنی کی طرح ، صاف و رواں ہیں ۔ اشرف کی زبان اور خیال کی
 زبان میں ، سوائے چند الفاظ کے ، کوئی بنیادی فرق نہیں ہے ۔ اشرف اس دور
 کا وہ شاعر ہے جو ولی کا ہم عصر و دوست ہونے کے علاوہ ، اس کی شاعری
 کا عاشق اور اس کے رنگِ سخن کا پورے طور پر پیروکار ہے ۔ اس رنگ کی
 گہری مشابہت کی وجہ سے اشرف کی بخت سی غزلیں شاید دیوانِ ولی میں بھی
 شامل ہو گئی ہیں ۔ کسی بڑے شاعر کے رنگِ سخن کی پیروی کرنے والا
 خود اس کا ہم رتبہ شاعر نہیں بن سکتا ، اسی لیے اشرف بھی روایت کی تکرار
 کرنے اور مقبول بنانے والے دوسری صف کے شاعروں میں شامل ہے :

ولی کے طور پر مجھ سا نہیں کوئی ریختہ بولیا

سخن ہے مبتذل جگ میں زبانِ اصفہانی کا

اشرف گجراتی نے اپنے معاصرین میں صرف ایک شاعر محمد رضی رضی کا ذکر
 کیا ہے اور اس کے تین مصرعوں پر گروہ لگائی ہے ۔ فرینر قیاس یہ ہے کہ
 اشرف نے یہ غزلیں رضی کی زمین میں کہی ہیں ۔ اشرف کے وہ شعر یہ ہیں :

اس مصرعِ رضی کا اشرف ہے دل سو بھوکا

مے غم ہمارے غم کوں کھانا نہیں سبب گیا

اس مصرعِ رضی سو بھوکا ہے اشرف مجھے لگن

جیوں عشق بیچ عشق میں دل ہوا ہوں میں

ساد کر اشرف ہو مصرعِ رضی

مصحفِ گل کا سبق بس لہلہ ہڑے

محمد رضی رضی کے بارے میں حمید اورنگ آبادی نے لکھا ہے کہ وہ احمد آباد
 کا رہنے والا ، جوان ، خوشی ظاہر اور ولی محمد ولی کا شاگرد و رشید تھا اور جوانی
 میں مر گیا تھا ۔ اشرف نے اپنی ایک غزل میں دعویٰ کیا تھا کہ :

یہ شعر سن کے گئی ہیں حدِ آفریں اشرف

تمام شاعر ملکِ دکنِ مہن کی قسم

رضی نے اس کے جواب میں یہ غزل کہی :

خرابِ نرگسِ مستانہ ہو بے ابن کی قسم
برنگِ بدلیں دیوانہ ہو بے چمن کی قسم
جہاں الفجعت آئے شمعِ رخ ہمہ ترے
شہرِ وصال میں پروانہ ہو بے لکن کی قسم
عذابِ روزِ قیامت میں گدوہِ نجسِ پروا
شہیدِ خنجرِ جانانہ ہو بے کفن کی قسم
ہیا کی چشم کی وحشت کوں دیکھ جیوں جیوں
شکارِ دامنِ ویرانہ ہو بے ہرن کی قسم
دیکھا ہے جب میں رضی بیچ و تاب طرہ یار
مزارِ خاک میں جیوں شانہ ہوں شکن کی قسم

رضی کا کلام نایاب ہے۔ اس کے بارے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ ولی دکنی کا شاگرد رضی اپنے دور کا ایک ایسا شاعر تھا جس کے تین مصرعوں کی تضمین اشرف نے کی ہے۔

شیخ ثناء اللہ ثنا بھی ولی دکنی کے شاگرد تھے۔ فائق نے الہیں ولی کے اجمل تلامذہ میں شمار کیا ہے۔ یہ بھی احمد آباد کے شیخ زادوں میں سے تھے اور مولانا محمد اور الدین حسین صدیقی السہروردی (م ۱۱۵۵ھ/۱۷۴۲ع) کے مرید تھے۔ بد شاہ کے زمانے میں کسی ہنگامے میں زخمی ہو کر وفات پائی اور اس طرح "اپنی بیش قیمت زندگی صدقِ دل کے ساتھ اپنے پرور فرہان کر دی۔" فائق کے اس بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ کسی مذہبی جھگڑے میں شہید ہوئے جس کا تعلق ان کے پیروں کی ذات و عقائد سے تھا۔ ثناء اللہ ثنا کے ہاتھ کا لکھا ہوا دیوان ولی کا غلطوطہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری میں محفوظ ہے جو ۱۱۳۸ھ/۱۷۲۵ع میں مکمل ہوا۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ ثناء نے ۱۱۳۸ھ/۱۷۲۵ع کے بعد وفات پائی۔ رضی کی طرح ثنا کا کلام بھی نایاب ہے۔ فائق نے رضی کے یہ تین شعر دیے ہیں :

یہ ہو گئی ہے اسے نام سے ثنا کے ضد
کہ ثنا خدا کی بھی وہ بت نہیں کیا کرتا
ثنا کا کام جی ہے کہ اپنے منہ سے ہی
سدا ثنا دہے۔ ہمار کی کیسا گرتا

آ کے اس فائز غول ریز کے مقتل میں تھا

جس نے سر اپنا جھکایا وہ سرفراز ہوا

ان اشعار سے صرف اتنا اندازہ ہوتا ہے کہ اس کے زبان و بیان صاف ہیں اور مقطع میں وہ تخلص سے فائدہ اٹھاتا ہے۔ تنہا بھی ان شاعروں میں سے ایک ہیں جو شاگرد ولی ہو کر ولی کے رنگِ سخن کو پھیلانے میں۔ شبال میں اسی روایت کے علم بردار صدر الدین بد فائز ہیں۔

نواب صدر الدین بد خان فائز (۱۱۰۶ھ - صفر ۱۱۵۱ھ/۱۰۹۱-۱۶۹۰ء -

فی ۱۷۳۸ء) عالمگیری سردار بد خلیل زبردست خان (م ۱۱۲۵ھ/۱۷۱۳ء) کے بیٹے تھے۔ تین پشتوں سے ان کا خاندان دہلی میں آباد تھا۔ زبردست خان سے علی مردان خان تک سب کا شمار امرائے ہند میں ہوتا تھا۔ فائز بھی منصب، امارت اور جاگیر سے سرفراز تھے۔ علوم، مذاولہ پر دستک گاہ رکھتے تھے۔ بھگوان داس ہندی نے لکھا ہے کہ ”اس میں اکثر علوم جمع تھے۔ خاص طور پر اعلیٰ سہیا اور صنائعِ بدائع میں اسے بڑی طولی حاصل تھا۔“ عربی، فارسی و اردو پر بھی قدرت حاصل تھی جس کا اظہار فائز کی مختلف تصانیف اور خطبہ کلیات سے ہوتا ہے۔ علم صرف و نحو، ہیئت، طب، منطقی اور مذہبیات پر ان کے رسالے دیکھ کر ان علوم سے ان کے شغف کا پتا چلتا ہے۔ عالمگیری کی وفات کے بعد مغلیہ سلطنت کا زوال اور روزِ روز بادشاہوں کی تبدیلیاں یہ سب ان کے سامنے کے واقعات ہیں۔ بدشاہ کی وفات سے تقریباً دس سال چلے اور آبرو کی وفات کے تقریباً پانچ سال بعد وفات پائی۔ کیا فائز دہلوی شبالی ہند کے چلے صاحبِ دیوان شاعر تھے؟ اس پر تفصیلی بحث ہم پھلے صفحات میں کر چکے ہیں جس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ فائز نے اردو شاعری دل میں دیوان ولی کے آنے کے بعد شروع کی اور ۱۱۳۳ھ/۳۱ - ۱۷۳۰ء میں جب اپنا کلیات مرتب کیا تو دس گیارہ سال کا اردو شاعری کا سرمایہ بھی اس میں شامل کر دیا۔ ہم نے یہ بھی لکھا ہے کہ آبرو کی شاعری کا آغاز ۱۱۱۲ھ/۱ - ۱۷۰۰ء کے لگ بھگ ہو چکا تھا۔ شاہ حاتم کی شاعری کا آغاز ۱۱۲۲ھ اور ۱۱۲۹ھ (۱۷۱۲ء و ۱۷۱۶ء) کے مابین ہوا تھا۔ آبرو کا چلا دیوان ۱۱۳۹ھ/۲۷ - ۱۷۲۶ء سے چلے اور دوسرا دیوان ۱۱۴۴ھ/۳۲ - ۱۷۳۱ء تک مرتب ہو چکا تھا۔ حاتم کا دیوان قدیم ۱۱۴۴ھ میں اور فائز کا دیوان اردو ۱۱۴۴ھ میں مرتب ہوا تھا۔ فائز، آبرو، ناجی، بکراک، مضمون، آرزو اور انجام وغیرہ کے معاصر ہیں اور ان اردو شعرا میں شامل ہیں جنہوں نے ولی کے زیر اثر رختہ کا چراغ

روشن کیا۔ فائز کی بائیس تصانیف کی تفصیل پروفیسر ادیب نے دیوانِ فائز کے مقدمے میں دی ہے^{۱۲} جن میں سے انیس فارسی زبان میں ہیں اور بائیسویں تصنیف ”دیوانِ اردو“ ہے۔ مقدمہٴ کلیات میں خود فائز نے تعدادِ اشعار کی جو تفصیل دی ہے اس کے مطابق غزلیاتِ رختہ کے اشعار کی تعداد ۴۵۱ ہے اور مثنویاتِ رختہ کے اشعار کی تعداد ۵۰۳ ہے، لیکن کلیات میں غزلوں کے اشعار کی تعداد ۱۷۶ اور مثنویوں کے اشعار کی تعداد ۳۶۷ ہے۔ کلیاتِ فائز، نومی عجائب خانہ گراچی کے غلطوے میں یہی اشعار کی ہیں تعداد ہے۔ پروفیسر ادیب کے مرتبہ دیوانِ رختہ^{۱۳} میں غزلوں کی تعداد ۴۶ اور شعروں کی مجموعی تعداد ۳۰۷ ہے۔ اس میں پندرہ مثنویاں ہیں جن کے اشعار کی تعداد ۳۹۸ ہے۔

فائز اہام گو شاعر نہیں ہیں۔ انہوں نے ولی دکنی کا اثر قبول کر کے اس رنگِ سخن کو اپنایا جو ان کے تخلیقی مزاج سے قریب تھا۔ فائز کی ۴۶ غزلوں میں سے ۳۳ غزلیں ولی کی زمین میں ہیں۔ اپنے مزاج و شعری حرکات کے بارے میں فائز نے خطیبہٴ کلیات میں لکھا ہے کہ :

”آغازِ شباب میں مزاج میں حُدت اور طبیعت میں شوخی حد درجہ تھی، اسی کے ساتھ رغبتِ عشق اور حسینوں سے تعلق کے باعث شعر گوئی اور غزل سرائی کا آغاز ہو گیا تھا۔ اس خاکسار نے دوسرے شاعروں کی طرح مضمون کے لیے کبھی کوشش و فکر نہیں کی۔ شوق کے غلبے میں جو کچھ دل میں آیا اسے بے تامل لکھ دیا۔“^{۱۴}

اس اقتباس سے، فائز کے شعری حرکات کے بارے میں، دو باتیں سامنے آتی ہیں۔ ایک یہ کہ وصفِ حسن، خویاں ان کی شاعری کا محبوب موضوع ہے، دوسرے وہ اور شاعروں کی طرح تلاطمِ مضمون میں سعی و فکر کے قائل نہیں تھے بلکہ ”غلباتِ شوق“ میں، جو ان کے دل میں آتا تھا، اسے بے توقف شعر کا جامہ پہنا دیتے تھے۔ یہی دونوں خصوصیات ان کے اردو کلام میں نظر آتی ہیں۔ فائز کے ہاں جذبے یا احساس کی گہرائی نہیں ہے بلکہ وہ سامنے کی باتیں روائی اور صاف انداز میں بیان کر دیتے ہیں۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے :

جب مجھ سے عسرام گرتے ہیں
ہر طرف قلندر عسرام کرتے ہیں
مکہ دکھا، چہب ہا، لباس ستوار
عاشقوں کو غلام گرتے ہیں

ہوا اب تیری شمشیر و زلفان گمند
 ہلک تیری جسے کشماری لگے
 وہی قدر فائز کی جانے پت
 جسے عشق کا زغم کاری لگے
 لیلیٰ مجنوں کا ذکر مرد ہوا
 اب ہزاری تمہاری ہزاری ہے
 اے سہ مست میری آنکھوں کے
 لال بادل کی تہہ چھڑی ہے بساد
 دل شکنجے میں نہ ڈالو میرا
 زلف کو گوندہ ہنسیا نہ کرو
 ترچھی نگاہ کرنا ، کترا کے بات مننا
 مجلس میں عاشقوں کی انداز ہے سراہا

اپنی شاعری میں ناز زیادہ تر اُن چٹنیوں کا اظہار کرتے ہیں جو محبوب کے
 حسن ، اس کے ناز و ادا ، شوخی و طنازی ، ترچھی نگاہ ، سوز سی چال اور
 انداز دلیری سے دلبر عاشق میں پیدا ہوتے ہیں ۔ یا وہ محبوب کے اعضا مثلاً ہال ،
 ہلک ، نین ، کمر ، دانت ، بازو ، ہاتھ ، دھن ، منہ ، لب اور قد کے اوصاف
 شاعری میں بیان کرتے ہیں ۔ لباس محبوب مثلاً ساری ، اوڑھنی ، چیرہ ، چاند
 اور آزار وغیرہ بھی اسی کا حصہ ہیں ۔ ذکر محبوب سے ، جسے طرح طرح سے
 مخاطب کر کے کبھی نور رخ ، ہری ، چاند ، جادوگر صیاد کہتے ہیں اور کبھی
 پری زاد خوب رو فرشتہ ، دلربا ، سرچین ، مومن اور نازنین کہتے ہیں ، ان کی
 شاعری میں محبت والی ایک کیفیت سی پیدا ہو جاتی ہے :

غمزہ نگہ تماطل آنکھیاں سیاہ چنچل
 سارب نظر نہ لاگے انداز ہے سراہا
 ہل ہل منک کے دیکھے ڈگ ڈگ چلے لٹک کر
 وہ شوخ چھل چھیل طناز ہے سراہا
 ہوا اب تیری شمشیر ، زلفان گمند
 ہلک تیری جسے کشماری لگے
 کمال گل ، سین فرگمر شہسلا
 زلف شہیل مسگر ہو گلشن ہے

بیچ بھایا مجھ گروب تجھ دستار کا
 بسند ہے دل طرہ زرتسار کا
 منہ پھول سے رنگیں تھا و ساری تھی اس ہری
 کھترائی ایک دیکھی میں ہنگھٹ بہ چوں ہری
 چہرہ سالو ، ازار چوڑی دار
 چاہے بسہ خوب زیبا ہے

فائز کی محبوبہ نعلیٰ طیفی کی عورت ہے جو کبھی ہنگھٹ پر ملتی ہے جسے بالہ
 پکڑ کر وہ گھر چلنے کے لیے کہتے ہیں اور کبھی نہان ، ہولی یا میلے ٹھیلے کے
 موقع پر اسے دیکھتے ہیں اور اس کے حسن دل رہا پر فریفتہ ہو کر شعر میں اس
 کے وصف حسن کو بیان کر دیتے ہیں ۔ محبوب کا جسم ان کے لیے محترکہ
 شاعری ہے ۔ ”نہان نگہبود“ کے موقع پر جب وہ کھترائیوں کو دیکھتے ہیں
 تو ان کا یہی الفاظ نظر شعر میں در آتا ہے :

ہر اک نثار سورج میں سو بھیا دھڑے
 کھڑی ہو سورج کی تہیا کرے
 لہٹ دو کنول اور دو گل ہیں گلاب
 کالی چنچے کی لاک کو ہو مشال
 دو جوبن سے سینہ ہے گلشن سگل
 لکھے جس میں ہمتاں سے اسرت کے بھل
 دو رومال دیوے گلشن کو آب
 اسی چشمہ لاف پر دل حباب
 کہوں آگے کیا شرم کی بات ہے
 کہ اسرت کا چشمہ بہ ظلمات ہے
 نظارہ آلال کا کروب صبح و شام
 مجھے رات دن ہے نکوایں سے کام

مجھ شاہی دور کا یہی تہذیبی مزاج تھا ۔ اس کا اظہار ایہام گو شعرا کے ہاں بھی
 ہوا ہے اور فائز کی طرح دوسرے شعرا کے ہاں بھی ۔ اس دور کی شاعری شوق
 جسم کی شاعری ہے ۔ ولی کے دیوان کو پڑھیے تو اس میں تنوع نظر آتا ہے ۔
 اس میں وصف حسن کا بیان بھی ہے اور عشق کے گہرے تہریات کا بھی ۔ ایہام
 بھی ہے اور تصوف بھی ۔ اہل سچائی بھی ہیں اور ہند و نصیح بھی ۔ اس کی
 وجہ یہ تھی کہ دکنی تہذیب میں ایک ٹھہراؤ تھا جب کہ مجھ شاہی دور میں ،

ہر چیز کے ذہر و زہر ہو جانے سے ، ساری تہذیب غیر متوازن ہو گئی تھی ۔ اس لیے فرد جس طرف رجوع ہوتا دوسری طرف آنکھ اٹھا کر نہ دیکھتا اور باقی رُخوں سے اپنا رشتہ کالا کٹھ لیتا ۔ جی یک رخا بن بسیں ایہام گویوں میں نظر آتا ہے اور جی فائز کی شاعری میں نظر آتا ہے ۔ ”وصفِ حسن“ کا بیان فائز کی شاعری کا عمومی مزاج ہے جو یکساں طور پر ان کی غزلوں اور مثنویوں میں نظر آتا ہے ۔ وہ ہندوہ مثنویاں ، جو دیوانِ فائز میں ملتی ہیں ، دراصل بیانہ نظمیں ہیں جو وصفِ جوگن ، وصفِ یہنگیزن ، وصفِ کاجن ، وصفِ تبتون یا تعریفِ ہنگوٹ ، بیانِ میلہ جتہ ، بیانِ لکنبود ، تعریفِ ہولی وغیرہ میں لکھی گئی ہیں ۔ چند شاہی دور کی غیر متوازن تہذیب یہاں بھی اپنا جادو جگا رہی ہے ۔ فائز کی شاعری میں کوئی گہری معنویت نہیں ہے لیکن آبرو ، ناجی اور دوسرے شعرا سے کہیں زیادہ ان کے ہاں مقامی رنگ ملتا ہے ۔ ان کی شاعری کی فضا میں ، ان کے ذخیرۃ الفاظ میں اور ان کے رمز و کنایہ میں ہندویت کی چھاپ گہری ہے ۔ مثلاً یہ دو تین شعر دیکھئے :

گیلے کے کاہے سے ملائم دو ہات
دیکھ کے مرجھائے تھے گیلے کے ہات
چیری ہیں اس کی اڑسی ، رہیا و رادھکا
ہریو نے بھر جانی نہیں ویسی دوسری
دل فریبی کی ادا اس کی اتھوپ
روپ میں تھی رادھکا سوں بھی سروپ
جب کرے آپ سورج کی لھاڑی رہ
چرخِ خودڑے سمو نسرانت گمہ

جی وہ رنگِ سخن ہے جو فائز کو اس دور کے دوسرے شاعروں سے فزا سا مختلف کر دیتا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ فائز نے ، ولی کے توسط سے ، براہِ راست دکنی ادب کی روایت سے اپنا رشتہ قائم کیا تھا ، اسی لیے ان کی شاعری کی تعمیر میں جی روایت اپنی فضا کے ساتھ رنگ و اثر قائم کرتی ہے ۔ ایہام کو تلاشر ایہام میں اس سے آگے نکل گئے تھے ۔ فائز دکنی روایت کے اس اظہارِ بیان کے ساتھ آخر تک وابستہ رہتے ہیں ۔

بنیادی طور پر فائز فارسی کے شاعر ہیں لیکن اُردو میں اپنا دیوان مرتب کرتے وہ فارسی کے رشتہ گویوں سے ، جو محض تغزینِ طبع کے لیے کبھی کبھار شعر کہتے تھے ، الگ ہو گئے اور اسی لیے اُردو شاعری کے اس ابتدائی دور میں

وہ اردو ادب کی تاریخ کا حصہ ہیں اور دوسری صف کے شعرا میں آج بھی گھڑے ہیں۔ مبتلا بھی اس دور کے ان شعرا میں شامل ہیں جنہوں نے دیوان ولی سے متاثر ہو کر اردو میں شاعری کی اور اپنا دیوان مرتب کیا۔

عبد اللہ خان مبتلا کے دیوان کا اب تک ایک ہی نسخہ معلوم ہے جو برٹش میوزیم میں دیوان بکرو کے ساتھ بندھا ہوا ہے۔ دونوں دواوین کا کاتب ایک ہے اور یہ دونوں دیوان ”عہد احمد شاہ بادشاہ ابدالی“ میں کتابت ہوئے ہیں۔ ”دیوان بکرو“ دوازدہ شہر شعبان المعظم کو اور ”دیوان مبتلا“ نوزدہم شہر شعبان المعظم کو مکمل ہوا۔ ترقیے میں سال کتابت درج نہیں ہے لیکن زمانہ کتابت کو عہد احمد شاہ ابدالی کہا گیا ہے۔ احمد شاہ ابدالی پانچویں حملے میں دلی پہنچا تو وہاں پانچ مہینے لہرا۔ اس زمانے میں عالمگیر ثانی کے بجائے اس کے نام کا خطبہ پڑھا گیا۔ سیر المتاخرین میں آیا ہے کہ :

”شاہ ابدالی ۷ جادی الاول روز جمعہ ۱۱۱۰ھ (۲۹ جنوری ۱۷۵۷ء) کو نندھار سے ہندوستان پہنچ کر دہلی کے قلعے میں داخل ہوا اور عالمگیر ثانی سے ملاقات کی۔۔۔ یہ پانچویں مرتبہ تھا کہ شاہ ابدالی وارد ہندوستان ہوا۔۔۔ اور ۷ شوال ۱۱۱۰ھ (۲۹ جون ۱۷۵۷ء) کو شاہزادوں اور جالایز خان کی سمیت میں کوچ کیا اور گنگا عبور کی۔ ۱۵ گویا ۷ جادی الاول سے ہفتم شوال ۱۱۱۰ھ (۲۹ جنوری سے ۲۹ جون ۱۷۵۷ء) تک پانچ مہینے وہ دہلی میں رہا اور کہا جا سکتا ہے کہ یہی وہ دور ہے جسے کاتب نے عہد احمد شاہ ابدالی کہا ہے۔ ترقیے میں کاتب نے لکھا ہے ”سمت تمام شد دیوان ریختہ عبد اللہ خان تخلص مبتلا پسر میر جملہ۔“ عبد اللہ خان مبتلا ناسی کوئی شخص کسی تذکرے یا تاریخ میں نہیں ملتا لیکن ”پسر میر جملہ“ کے الفاظ سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ کسی میر جملہ کا بیٹا تھا۔ تاریخ میں کئی میر جملہ ملتے ہیں۔ ایک میر جملہ میر محمد عہد ہیں جو گولکنڈہ میں

نسب ہم نے برٹش میوزیم کے اسی قلمی دیوان کے عکس سے استنادہ کیا ہے۔ دیوان مبتلا ڈاکٹر عبادت بریلوی نے مختصر مقدمے کے ساتھ مرتب کر کے اورینٹل کالج میگزین جلد ۲۲، شمارہ ۲، اگست ۱۹۶۷ء میں شائع کیا۔ بعد میں ڈاکٹر نعیم احمد نے اپنے مقدمے کے ساتھ اسے مرتب کیا اور ”تقریر“ دلی شمارہ ۱۵، جلد ۱۵، ۱۹۷۱ء میں شائع کیا۔ دونوں مرتبین نے اپنے متن کی بنیاد برٹش میوزیم کے اسی واحد نسخے پر رکھی ہے۔ (ج - ج)

قطب شاہی کا وزیر تھا اور شاہ جہاں سے مل گیا تھا اور جس نے ۱۰ اپریل ۱۶۶۳ء کو ولایت ہائی ۱۶ ایک اور میر جملہ عہد اللہ خاں مخاطب بہ شریعت اللہ خاں ہیں جن کے بارے میں مائٹل اسراء میں لکھا ہے کہ اس کا نام عہد اللہ تھا ، نوران کا رہنے والا تھا اور عالمگیر بادشاہ کے زمانے میں ہندوستان آیا اور پہلے ڈھاکہ کا تاجی ، پھر عظیم آباد کا تاجی مقرر ہوا ۔ فرخ سیر کے مزاج میں اس نے بہت دخل حاصل کر لیا تھا ۔ جہاں دار شاہ سے جنگ میں فتح پائی کے بعد فرخ سیر نے اسے بہت بڑاوی منصب اور میر جملہ خاں خاتون معظم خاں بہادر مظفر جنگ کا خطاب دیا ۔ وہ بادشاہ سے بہت قریب تھا ۱۷ ”میر المتاخرین“ میں اس کا نام عہد اللہ لکھا ہے ۱۸ ”تاریخ ہدی“ میں ۳۲/۱۱۳۳ - ۱۷۳۱ء کے ذیل میں لکھا ہے کہ :

”میر محمد عہد اللہ مخاطب بہ شریعت اللہ خاں ثم بہ عہد اللہ خاں بہادر مظفر جنگ ثم مستند الملک میر جملہ معظم خاں خاتونان بہادر مظفر جنگ ترخان سلطانی بن میر محمد و ناء سمرقندی کہ اپنے زمانے کے بڑے امراء میں سے تھا ، ۵ رجب ، شام کے قریب ، شاہجہان آباد میں فوت ہوا ۔ اس کی عمر ۶۳ سال اور چند ماہ تھی ۱۹“

ان شواہد کی روشنی میں یہ کہنا جا سکتا ہے کہ عہد اللہ خاں مبتلا ، میر جملہ عہد اللہ خاں مخاطب بہ شریعت اللہ خاں (م ۱۱ رجب ۳۲/۱۱۳۳ دسمبر ۱۷۳۱ء) کا بیٹا تھا ۔ یہ خاندان دہلی میں آباد تھا اور مبتلا بھی یہیں دہلی میں تھا جیسا کہ اس نے اپنے ایک شعر میں بھی اشارہ کیا ہے :

برجا ہے گر بے قدر ہے تو ہند میں اے مبتلا

ملکِ حبش میں آرسی کے مشتری کا کال ہے

صرف لفظ ”تکو“ کے استعمال کو دیکھ کر مبتلا کو دکنی گھنٹا اس لیے درست نہیں ہے کہ ولی کی بیرونی میں شمال کے بعض دوسرے شاعروں مثلاً عبدالوہاب یکرو نے بھی لفظ ”تکو“ کا استعمال کیا ہے ۔ مثلاً :

کیوں صحبتِ ہداں میں تکو روئے بیشہ کر

بدلے ہے طور غم سنی یکرو کا جی گھٹا

بچہ گو واعظ نکو نصیحت گسر

ہمار جس سے ملے ہتا وو فن

بیرونی ولی میں زبانِ ولی استعمال کرنے کا جی عمل مبتلا نے بھی اپنی ایک غزل میں کیا ہے ۔ صرف اس قسم کے ایک آدھ لفظ کے علاوہ دیوانِ مبتلا کے زبان و

دیان پر کوئی ایسا اثر نہیں ہے جو کسی طرح بھی دکن سے مخصوص ہو۔
 دیوان ولی ۱۱۳۲ھ/۱۷۱۷ء میں جب دلی آیا اور وہاں کے شعرا کو متاثر
 کیا تو جیسے فائز نے رنگ و رواج زمانہ دیکھ کر ریختہ گوئی شروع کی اس
 طرح مبتلا نے بھی ولی کے رنگِ سخن میں شعر کہہ کر اپنا دیوان مرتب کیا۔
 ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مبتلا کا یہ دیوان، فائز کے دیوان کی طرح، نادر گردی
 سے چلے مرتب ہو چکا تھا اس لیے کہ اس میں اس ہولناک واقعے کی طرف
 کوئی اشارہ نہیں ملتا۔

مبتلا کا دیوان ریختہ شروع سے آخر تک ولی کے رنگ میں ہے۔ مبتلا
 نے غزلیں کی غزلیں یا تو ولی کی زمین میں کہی ہیں یا بہر ان کا ردیف و
 نالہ بدل کر غزلیں کہی ہیں۔ دیوان کو بڑھتے ہوئے ہوں معلوم ہوتا ہے کہ
 وہ شعری طور پر رنگِ ولی کی پیروی کر کے صرف اسی انداز کی شاعری کر رہا
 ہے اور بار بار اپنے کلام کا مقابلہ کلامِ ولی سے کرتا جاتا ہے :

ریختہ کہنے کے فن میں مبتلا کچھ ولی اور شوقا سے کم نہیں
 اس کاں پکڑے کر انصاف سوں سے ریختے مبتلا کے ولی
 کیوں نہ ہو مبتلا ولی بہ چرب عشق کے ملک کا وہ سلطان ہے
 مرے اشعار سوں عالم چراغاں ولی گرچہ کیا روشن دکن کو

مبتلا کے کلام میں، فائز ہی کی طرح، سوائے دو چار اشعار کے کہیں ایہام نہیں
 ہے۔ یہ شاعری براہِ راست ولی کے اس عشقیہ رنگِ سخن سے متاثر ہے جسے ہم
 واقعہ نگاری کہہ سکتے ہیں۔ ایسی شاعری جس میں محبوب کے وصفِ حسن و
 جمال، دین، ذہن، لب، نگاہ، زبان، قد، خط، زلف، ابرو، رخسار،
 لباس، رفتار، جور و جفا، ناز و انداز، گھٹیت، بھر و وصال کو موضوعِ سخن
 بنایا جاتا ہے۔ مبتلا کا موضوعِ شاعری بھی یہی ہے۔ ولی نے اپنی شاعری کے
 بارے میں کہا تھا :

ولی شعرِ مسیحا مرا ہے دردِ خط و خال کی بات ہے خال خال
 فائز و مبتلا نے خط و خال کو تو اپنا لیا لیکن درد کو شاعری میں نہ سمو
 سکے۔ ولی دکن کی طرح مبتلا کے ہاں محبوب مرد بھی ہے اور عورت بھی۔
 ولی ہی کی طرح مبتلا نے بھی اپنے محبوبوں کے ناموں کو ردیف بنا کر غزلیں
 کہی ہیں۔ مبتلا کا یہ دیوان جوانی کے جذبات کا اظہار ہے۔ اس میں کسی
 قسم کی کھراپی نہیں ملتی۔ اگر مبتلا کی غزلوں کا ولی کی غزلوں سے مقابلہ کیا
 جائے تو وہ ولی کے رنگ میں ہونے ہونے بھی ولی جیسی نہیں ہیں۔ ولی کے

ہاں شاعری غبرے کا اظہار ہے اسی لیے ولی کے شعر آج بھی متاثر کرتے ہیں ۔
مبتلا کی شاعری سپاٹ اور بے اثر ہے لیکن اس دور میں ، زبان و بیان کی سطح
پر ، وہ ایہام گوئیوں سے مختلف سادگی اظہار کی نمائندہ ضرور ہے ۔ روایت کے
اس ابتدائی دور میں یہی اس کی اہمیت ہے ۔ آپ بھی یہ چند شعر دیکھیے :

دے ثابت قدم اس وقت ہوشر مبتلا کیوں کر
جب آوے سر پر اس کے ایلح لے کر دلربا میرا
اس کے آگے سنبھل کے چسے دل
دشمن جان ہے ہسہ کی ادا
دیکھ کر حال میرا گوہنگ اور مجنوں نے
ہو کے حیران اہی دانت سوں لب کو کاٹا
تمھارے عشق نے موج جنوں سوں
پکڑی ملک دل کوں آف گھبرا
قبرے مکہ ہد قطرے عرق کے نہیں
ستارے ہیں سوں ماہ سے متصل
ساق تو جام سے کی تکلیف مجھ کو ست کر
میں دیکھ تجھ لین کوں مستانہ ہو رہا سوں

مبتلا کا کلام شاہی ہند میں ولی کے اثرات کو ظاہر کرتا ہے جس پر نہ صرف
اس دور کا ہر شاعر بلکہ خود مبتلا بھی بھر کر رہا ہے :

فرشتے آہاں سے کیوں کیوں نہیں آئیں مجھ کوں
بشر کی حد سوں باہر ہے ٹپٹ یہ ریختہ میرا

ولی دکنی جامع الشعرا ہے ۔ اس دور کے کم و بیش ہر شاعر نے ، اپنے
مزاج اور ذوق ہند کے مطابق ، ولی کے رنگ سخن سے اپنی فکر اور اپنے
کلام کو سنوارا ہے ۔ شاہ تراب علی تراب نے بھی معرفت و مسائل تصوف کا
رنگ کلام ولی سے لے کر شاعری کی اس مخصوص روایت کو آگے بڑھایا :

کہاں طبع ولی تھی ہوں تراب لکھ سنج گنہ توں
خیال معرفت میں جیوں گنہ میری طبع عالی ہے

اور چونکہ یہ ان کی تخلیقی قوت کی اساس ہے اس لیے اس دور کے دوسرے
شاعروں کی طرح شاہ تراب بھی بار بار اپنا اور اپنی شاعری کا مقابلہ ولی سے

کر کے گہری خود کو ولیر عصر اور کہنی ولیر لٹائی گئیں ہیں ۔
 گر سنیں فردوسیاں سوں یو غزل میرا ولی
 پھر مستتر طبع شاہد اوس کا چولان ہونے کا
 پروانہ چل تراب ہوا سو عجب ہے کیا ۔
 روشن سراج دل سوں ولی کا سخن ہوا
 میرے شعرائے دگتھن غوشہ چیں ہیں
 ولیر عصر غوش تقریر ہوں میں
 دیکھو دلبر نیچے کہہ ہے تراب
 جنگ میں ہے شک ولیر لٹائی ہے

شاہ تراب علی تراب کا ذکر کسی تذکرے میں نہیں ملتا اور اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ خلوت گزین ، فقیر متقی انسان تھے اور انہی مراکز سے دور ، اپنے پیر کے ارشاد کے بموجب ، ترنامل موضع چٹ بیٹ (اوکاڑہ) میں رہتے تھے ۔ ترنامل ان کا وطن نہیں تھا بلکہ ان کے پیر نے ، اس علاقے کی عمل داری الہیں بخشی کر ، الہیں یہاں کا تکیہ دار مقرر کیا تھا جس کا ذکر انہوں نے بار بار اپنی شاعری میں کیا ہے ۔^۱ مدین الدین علی بھٹائی (م ۱۱۹۹ھ - ۱۲۵۵ھ) نے اپنے رسالے ”فتوح المعین“ میں شاہ تراب کو اپنا چچا بتایا

۱۔ دیوان تراب (قلمی) غزوتہ انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔ یہ دنیا میں واحد معلوم نسخہ ہے ۔ ہم نے اسی سے استفادہ کیا ہے ۔

۲۔ (الف) تراب عاشق ہے پاک تکیہ دار ترنامل ہوا ہے مبتلا دیکھت قطار گودڑی پوشاں (دیوان تراب)

(ب) خویش چھوڑا ، آشنا چھوڑا ، وطن چھوڑا ہوں سب جب حسینی نے کیسا ارشاد یسا شاعر نجف

(دیوان تراب)

(ج)

اے یارو طرفہ ستر نقس ہے گرا لٹک میں ترنامل
 بسل مشہور جس کا ہے دیول او دیول کا نالول ارناجل
 اوس ارناجل کوں مار گھنڈل وو ہشیا واپ کا منجے عمل
 چو پیر حسینی یسارا ہے سو تراب اس کا بلہسارا ہے
 (گیان سروں ، از شاہ تراب ، ص ۶ ، مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی)۔

۳۔ ج ”ہویدا“ مدد معین در پست“ سے سال وفات برآورد ہوا ہے ۔

ہے۔ تجلی کے الفاظ یہ ہیں ”بخدمت عمومی فلک جناب غوث اللہ خطاب شادان
اسباب حضرت شاہ تراب گنج الاسرار چشتی مدظلہ تعالیٰ ۲۱۴۰ شاہ تراب نے
اپنے دیوان میں ایسے اشارے کیے ہیں جن سے ان کے حالات زندگی پر روشنی پڑ
سکتی ہے۔ شاہ تراب نے ایک غزل میں بتایا ہے کہ ترتیب و عمر دیوان کے وقت
ان کی عمر ۳۰ سال تھی۔ یہ دیوان ایک سال میں مکمل ہوا اور اس وقت سنہ
۱۱۴۰ھ/۵۷۰-۵۷۱ع تھا۔ ”گل خورشید“ اس کا مادہ تاریخ ہے :

جب فکر یہ کیا تھا سب رنگیں خیال کی
تھی عمر اس فقیر (کی) قہر چہل سال کی
سنہ یک ہزار و یک صد و ہشتاد تھا دکھو
تصنیف جب کیا ہوں صفت ذوالجلال کی
تھا علم معرفت کا میرے شور ملک میں
رکھتا تھا آرزو تو جہاں مجھ کمال کی
دیوان ایک سال میں تمام سب ہوا
تعاریف میں تو دلبر ابرو ہلال کی
لب بلبل خرد ”گل خورشید“ خبر دیا
خوش آن دل کوی بات او رنگیں مقال کی

شاہ تراب نے بارہ شعر کی ایک اور غزل میں بتایا ہے کہ یہ دیوان کسی
ہندی خان کی تحریک پر انہوں نے تصنیف کیا تھا۔ اس سے پہلے انہیں ”تصوف
میں رسالے لکھنے کے سوا شوقِ سخن نہیں تھا۔“ یہ بھی لکھا ہے کہ غزل میں
خط و خال کا ذکر کر کے انہوں نے ”رازِ باطن کو ظاہر کیا ہے“ :

عجب ہے ذاتِ ہاگہ ہندی خاں
گنیا جس کے سب سون فکر دیوان
لے آہا شعر ہر میری طبیعت
دیکھو اکثر سخن کی گہم نکات
مجھے ہرگز نہ تھا شوقِ سخن تب
سکل مضمون جب گہم گئے قیام
گہما او خساں دریا دل اقل او
کے میں صاحب سخن ہوں ہوا مستفاد
پیشہ اشارہ مضمون بول گھر لا
سخن کا سرسبز دیا ہے میدان

دگر ہزاروں ہم صحبت گھسے سب
 گھ اے دیوانے کر دیوان کا سامان
 تصوف میں رسالے بولنا تھا
 نہ تھا شوق غزل ہرگز عزیزان
 اوسی معنی کے تئیں ہر حال و خط میں
 گھیا ہوب راز باطن بہت نہاں

ان غزلوں سے معلوم ہوا کہ :

(۱) ۱۱۱۰ھ/۵۷ - ۱۷۶۹ع میں شاہ تراب کی عمر ۳۰ سال تھی ۔ اس حساب سے ان کا سال پیدائش ۱۱۲۰ ہوتا ہے ۔ اس سے یہ بات بھی پایہ ثبوت کو پہنچ جاتی ہے کہ ”گیان سروپ“ کے جس نسخے ۲۲ پر سنہ کتابت ۱۱۲۱ھ/۱۷۰۹ع درج ہے وہ بعض کتابت کی غلطی ہے اور اس سنہ سے شاہ تراب کے بارے میں کسی قسم کے نتائج اخذ کرنا اس سے بڑی غلطی ہے ۔

(۲) اس وقت تک شاہ تراب صرف تصوف کے رسالے لکھتے تھے ، انہیں سخن گوئی کا کوئی شوق نہیں تھا ۔ یہ دیوان ان کی پہلی شعری تصنیف ہے ۔ اس کے بعد ہی ان کی صلاحیتوں کے جوہر کھلے اور ان کی ساری منظوم تصانیف اس کے بعد وجود میں آئیں ۔

دیوانِ تراب سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کا لقب گنج الاسرار تھا جو ان کے پیر و مرشد پیر بابا شاہ حسینی نے انہیں دیا تھا :

لسم میرا ترابِ نقشِ ہا گنج الاسرار ہے لقب بولسو
 ترابِ کیفِ خوب درِ سافت کر گھسے ہم کون تب گنج الاسرار ہم

پیر بابا شاہ حسینی بھی صاحبِ دیوان تھے :

دل اگر چاہے گا یار ، دل پسند خوش گفتگو

لے کے دیوانِ حسینی دیکھ اے عالی مقام

۷۔ شعر کی ایک غزل میں اپنا شجرۂ خلافت بھی بیان کیا ہے جو آنحضرت سے لے کر میر انیس شمس العشاق ، پیران الدین جامی ، امین الدین اعلیٰ ، بابا شاہ حسینی اور علی پیر سے ہوتا ہوا پیر بادشاہ (سید بابا شاہ حسینی) تک آیا ہے ۔ شاہ تراب انہی حسینی پیر کے مرید و خلیفہ تھے ۔ سارے دیوان میں تراب عاشق ہیں اور حسینی پیر معشوق ہیں ۔ غزلیں کی غزلیں ان سے مخاطب ہو کر گھسی گئی ہیں ۔

جب سون یا شاہ حسینی مرشد کامل ملا
دل میرا پر دو جہاں سون بسکہ مے پروا ہوا
ہیرا نہ ہیر شاہ علی ہیر رہنا
مرشد میرا حسینی جو ثنائی امیر ہوا
جس گھر سون فیض پایا تمام ہند پور دکن
اوس گھر کا میں خلیفہ روئے زمیں ہوا

شاہ تراب کو دکن اس لیے عزیز ہے کہ جہاں ان کا محبوب رہتا ہے اور اس لیے
انہوں نے زبانِ دکنی میں شعر کہے ہیں :

تیرا صنم رہا ہے دکن کے تئیں وطن کر
گہوں کر میں چھوڑ جاؤں ملکِ دکن کون بولو
آ دلہرا جو ساکنِ دکن ہوا تراب
بولا ہوں شمر بہت زبانِ دکن حقی

”دیوان تراب“ سے معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں اقوام مغربی سرزمینِ
دکن پر اپنے قدم جما رہی تھیں اور ان کے اثرات مارے معاشرے پر پڑ رہے تھے :

ملک سارا او فرنگستان ہوا
ہلاہل ملک کفرستان ہوا
خلیفہٴ سوم نصارا بسکہ بدشاہِ طرف
کر ظہور اپنا شتاب اے مہدی آخر زمان
ہوا ہے ہر طرف ہنگامہ دیکھو قوم نصاریٰ کا
خدایا بھیج مہدی کون جوں قائم رہے مصلحتی

شاہ تراب نے ”ظہور کلی“ میں لکھا ہے کہ ۱۱۵۰ھ/۱۷۳۷ء میں حضرت
پیر بادشاہ نے انہیں خلوت میں بلایا ، سر سے پیر تک پندر قدرت پہیرا اور کہا
کہ تو میرا فرزند ہے ، عاقل و ہوشیار ہے اس لیے میں تجھے ”گنج الاسرار“ کے
لقب کے ساتھ اپنا خلیفہ مقرر کرتا ہوں :

او ولیر عصر مرشد لاسدار در سن پنجدہ و یک صد یک ہزار
روز جمعہ ماہ رجب وقت شام دی خلافت گنج الاسرار بخشے نام

دیوانِ تراب میں غزلیات کے بعد کچھ ترجیع بند اور قطعات و شعر بھی شامل
ہیں جن میں سے ایک ترجیع بند کی تاریخ تصنیف ۱۱۷۵ھ/۱۷۶۱ء - ۱۷۶۱ء
”جفی حبیب“ سے برآمد ہوتی ہے :

خیر کوں بہر اوس کے گمہ تاریخ بس توں جنتی حبیب گمہ تاریخ

اس سے یہ بات سامنے آتی کہ اس دیوان میں ۱۱۷۵ھ/۶۲-۱۷۶۱ع تک کا کلام شامل ہے اور وہ غزلیں جو حاشیے پر حروفِ تہجی کے مطابق درج ہیں ۱۱۷۱ھ/۵۸-۱۷۵۷ع اور اس کے بعد کی ہیں۔ اس دیوان میں بعض زمر کاٹ کر ان کی جگہ دوسرے اشعار لکھے گئے ہیں، بعض مصرعوں میں تبدیلیاں بھی کی گئی ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ دیوان یا تو خود شاہ تراب کے ہاتھ کا لکھا ہوا ہے یا پھر ان کی ملکیت رہا ہے۔ دیوان تراب (۱۱۷۰ھ/۵۷-۱۷۵۶ع) کے علاوہ شاہ تراب کی دوسری معلوم منظوم تصانیف یہ ہیں۔

(۱) ظہور کلتی: (۱۱۷۱ھ/۵۸-۱۷۵۷ع) یہ ایک طویل نظم ہے جو بیس ابواب پر مشتمل، اپنے بیٹے غلام مرتضیٰ کی فرمائش پر اس کی ہدایت و راہنمائی اور تصوف و معرفت کے نکات کی وضاحت کے لیے لکھی گئی ہے۔ "ظہور کلی" اس کا تائید نام ہے۔ اس میں تصوفِ ابنیہ کے پانچ عناصر اور پچیس گنتوں کی تشریح کی گئی ہے اور بیت سے نکات کو حکایات کے پیرائے میں بھی بیان کیا گیا ہے۔

(۲) گلزار وحدت: (۱۱۷۴ھ/۶۰-۱۷۵۹ع) چونکہ ابواب پر مشتمل ایک اور طویل نظم ہے جس کے ہر باب کو "کلی" کہا گیا ہے۔ اس کا موضوع بھی تصوف ہے جس میں "ظہور کلی" کے خیالات و افکار کو نئے پیرائے میں بیان کر کے تصوفِ ابنیہ کی وضاحت کی گئی ہے۔

(۳) گنج الاسرار: (۱۱۷۹ھ/۶۶-۱۷۶۵ع) جس کا سال تصنیف اس شعر کے آخری تین لفظوں سے ظاہر ہوتا ہے:

خسرد تاریخ نظم اتغالی بگفتا "گنج الاسرار ترابی"

کئی ہزار اشعار پر مشتمل ایک طویل نظم ہے جس میں وضاحت کے ساتھ علمِ رمل کو، جو خاندانِ ابنیہ کی خصوصیات میں شمار ہوتا ہے، بیان کیا گیا ہے۔ شاہ تراب نے یہ مثنوی اپنے پسر مرشد کی فرمائش پر قلمبند کی تھی۔

(۴) مثنوی تراب: ایک عشقہ مثنوی ہے جس میں شاہ تراب نے "مہ جبین و مُلا" کے عشق کی داستان بیان کی ہے۔ مہ جبین ایک خوبصورت عورت تھی جس کا شوہر پردیس میں تھا۔ ایک دن اپنے شوہر کو خط لکھوائے کے لیے اس نے مسجد کے "ملا" کو بلوایا۔ "ملا" کی نظریں چار ہوئیں تو عشق کا سحر اثر کر گیا اور وہ گیا لکھنوں کیا لکھنوں گہنا گریباں چاک، دیوالہ وار گہنوں میں بھرے لگا۔ کچھ عرصے کے بعد مہ جبین کا شوہر واپس آ گیا۔ ایک دن وہ دونوں درپائی سہر کو گئے۔ اتفاق سے "ملا" بھی وہاں آ گیا۔ شوہر نے

دیوانے عاشق کو دیکھ کر مہ چہیں کی چوٹی دریا میں ڈال دی :

گنہا پھر اوس شہید ناز کے سات
کہ تم عاشق کلاتے ہو عجب بات
ندی میں دھن کی جا چوٹی بڑی ہے
معیت بہ میرے سر پر کھڑی ہے
چلے گی ساؤں لنگی آج سندھ
چوہیں گے اوس کے ٹاؤے بیچ کنکر
وہی عاشق سندھ کا او کلاوے
ندی سوہ کاڑ جو پاہوش لاوے

عاشق صادق نے جو یہ سنا تو فوراً دریا میں کود گیا اور مہ چہیں پر اپنی ثابت قدمی ثابت کر دی ۔ جیسے ہی ”ملا“ نے غوطہ لگایا دریا میں ایک خوبصورت محل نظر آیا ۔ ”ملا“ اس محل میں جا کر بیٹھ گیا ۔ مہ چہیں نے جب یہ دیکھا تو اس کا جی بھر آیا اور وہ بھی دریا میں کود پڑی ۔ کچھ دیر بعد دونوں عاشق و معشوق ایک ساتھ باہر نکلتے ، شوہر کو اپنا دیدار کرایا اور پھر واپس جا کر اس محل میں رہنے لگے ۔ اس کے بعد تراب نے عشی حقیقی کے ٹکٹ بیان کیے ہیں ۔ میر نے اپنی مثنوی ”دیوانے عشق“ میں بھی ایک ایسا ہی قصہ بیان کیا ہے ۔

(۵) گیان سروپ ۲۳ : ۲۲۳ اشعار پر مشتمل ایک نظم ہے جس میں ہندو اسطور کے ذریعے شلوک و مہرمت کے ٹکٹ بیان کیے گئے ہیں ۔ اس کی ہر مترم و روان ہے اور ہر بند میں تین شعر کے بعد ٹیپ کا یہ شعر دہرایا گیا ہے :

جو پیر حسنی یارا ہے بوب تراب اوس ہلہارا ہے

(۶) من سنجھاون : یہ ایک اور طویل نظم ہے جس میں تصوف امینیہ کو ہندو مذہب و اسطور کے حوالے سے بیان کیا ہے ۔ اس نظم کے بارہ حصے ہیں اور ہر حصے میں ایک موضوع کی وضاحت کی گئی ہے ۔ ہر حصے کی ہر الگ ہے ۔ من سنجھاون مرہٹی شاعر و سنت رام داس کی نظم ”شری مناجے شلوک“ کے جواب میں لکھی گئی ہے ۔ اسی لیے اس پر رام داس کی اس نظم اور اس کے فلسفے کا واضح اثر ہے ۔ ایمن ترقی اردو پاکستان کے غلطیے ۵ ہے ، جو ۳۰ دلیق الثانی ۱۸۰/۹ اکتوبر ۱۹۶۶ء کو لکھا گیا ہے ، معلوم ہوتا ہے کہ اس کا اصل نام ”اسراو السندھ“ تھا ۔ اس میں ”من سنجھاون“ کے ابتدائی چار شعر شامل نہیں ہیں جس میں تراب نے بتایا ہے کہ اس کا نام من سنجھاون بھی ہے ۔ ج ”ایمن من سنجھاون اوس کا نام رکھا“ ۔ معلوم ہوتا ہے کہ ہمہ میں چار شعر کا

انجام کر کے تراب نے اس کا نام اسرارِ امینہ کے ساتھ ساتھ ”من سجھاون“ بھی رکھ دیا۔ امین الدین اعلیٰ کا تصوف فلسفہ ویدانت سے متاثر ہے۔ یہی صورت اس نظم کے خیالات و افکار میں ملتی ہے۔ زبان و بیان کے اعتبار سے بھی ”من سجھاون“ ایک دلچسپ نظم ہے۔

یہ سب نظمیں نکات تصوف کی وجہ سے دلچسپ ہیں لیکن ”دیوانِ تراب“ تصوف کے ساتھ ساتھ شاعری کے اعتبار سے بھی اس لیے دلچسپ ہے کہ اس کا رشتہ اس دور کی روایت کے ساتھ قائم ہے۔ یہ دیوان شروع سے آخر تک تصوف و معرفت کے رسوم کی ترجمانی کرتا ہے جس کا اظہار خود تراب بھی بار بار کرتے ہیں :

روز و شب جس کون رہے کا سیرِ دیوانِ تراب
جھلرِ عشاقِ نہیں او معرفتِ دانِ ہوئے کا
اے تراب معرفت میں بولا ہوں
یعنی دلگپ سخن فصاحت کا
تراب مبتلا کے سن سخن گوں
گھج کے عارفان سب آفریں باد
گوہرِ دریائے وحدت ہے تراب
شعر میرا دیکھ توں انصاف سوں

تصوف تراب کا ذاتی تجربہ ہے۔ جس ان کی زندگی اور مقصد زندگی ہے، اسی لیے ان کے اشعار میں واقعیت ملتی ہے۔ انہی غزلوں میں وہ ایک ایسے عاشق کے روپ میں نظر آتا ہے جو جامِ وحدت پی کر عالمِ بحیثیت میں دبا کو دیکھ رہا ہے۔ تراب عشقِ مجازی کی بھی تلقین کرتے ہیں لیکن اس کے ساتھ شرط یہ ہے :
ہو فنا فی الشیخ اول اے تراب مثلِ سایہ دلہا کے پھر توں سات
جس محبوب اور اس کے خط و خال کے اظہار کی اہمیت یہ ہے کہ اس کے ذریعے مشاہدہ حق کی گفتگو اس طور پر کی جا سکتی ہے کہ وہ ظاہر ہو کر بھی چھپے رہیں :

اے تراب رازِ حق عیاں نہ کر
خسالت و خطِ پیچ بول مطلب سب
چشمِ بظاہر میں معرفتِ کردگار ہے
جو ہر مردِ مک میں گنجِ نہاں آشکار ہے

شاہ تراب کی شاعری کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ بڑے سے بڑے لکھنے کو عام

زبان میں سادگی کے ساتھ بیان کر دیتے ہیں۔ ان کا دیوان تصوف اہلبہ اور رموز معرفت کا ایک بحرِ ذخار ہے۔ اپنی ہمت اور تجربے کو بیان کرنے کے لیے وہ جہاں فارسی رموز و علامات کا سہارا لیتے ہیں وہاں ہندو اسطور و تلمیحات کو بھی اسی اعتماد کے ساتھ پہلو بہ پہلو استعمال کرتے ہیں۔ تراب کے دیوان میں کئی غزلیں سوال و جواب کے پیرائے میں ملتی ہیں۔ ایک غزل رشتی کے انداز میں بھی ملتی ہے۔ انہوں نے شکل زمینوں اور طویل و دہقوں میں بھی غزلیں کہیں ہیں۔ مکرر قافیے کا استعمال بھی کیا ہے۔ منافع بدائع کا الزام بھی کیا ہے۔ غزل کی ہیئت میں لغت و منقبت بھی لکھی ہے۔ ایک ”سی حرفی“ بھی لکھی ہے۔ ان کے ہاں شاعرانہ تعلی بھی ہے اور اپنی ذات، عقائد، سلسلے اور شاعری کے بارے میں بھی متعدد اشعار ملتے ہیں۔ نظموں کی طرح اس دیوان کا موضوع بھی تصوف اور صرف تصوف ہے۔ لیکن ایک موضوع ہونے کے باوجود شاہ تراب کی غزلیات میں تنوع ملتا ہے۔ یہاں عشق کی سرشاری بھی ہے اور والمالہ بن بھی۔ یہ عشق و ہجر بھی ہے اور وصال بھی۔ یہ عاشق بھی ہے اور محبوب بھی۔ خدا بھی ہے اور جلوۂ خدا بھی۔ یہ ایک ایسا آئینہ ہے جس میں ساری کائنات ایک وحدت بن گئی ہے۔ عشق کی اسی سرشاری کی وجہ سے ان کی شاعری ہمیں آج بھی متاثر کرتی ہے۔ اس اعتبار سے شاہ تراب وہ واحد شاعر ہیں جنہیں ہم غالباً تصوف کا شاعر کہہ سکتے ہیں۔ ان کی زبان پر دکنی اردو کا اثر گہرا ہے لیکن وہ وہ زبان نہیں ہے جو ہمیں حسن شوق، قلی قطب شاہ، لعلی یا خواصی کے ہاں نظر آتی ہے، بلکہ یہ وہ زبان و بیان ہیں جو ولی دکنی کے ہاں نظر آتے ہیں اور جو مزاجاً آبرو و ناجی سے قریب تر ہیں۔ شاہ تراب کی شاعری کے اس مزاج سے واقف ہونے کے لیے یہ چند شعر پڑھیے :

جیوں کہ ہونے گل ہے پنہاں رنگ میں ہمرنگ ہو

یوں دلیر ”نصرت و قرب“ ہی ہے قرب یار کا

توں شریک سب کا قیرا کوئی نہیں مثل و شریک

میں تو شاہد ہوں میاب تیرے آکھلے بن کا

چلا آتا ہے بے باقی سوں او شوخ حسا ہندی

نسکالا آج غسوں ریزی کا ایساں سفر گمی کا

گل شے فنا، بقا ہے مگر روئے ذوالجلال

کلفت تعینسات کا سہار ہو گیا

ہمارے صبا نہ بوجہ لوں ترکی کی گہلیت
 ہمارے چشم دیکھ کے ہمارے ہو گیا
 جو کہ راہ عشق میں دے سر گیا
 نام اپنا دو جہاں میں کر گیا
 احمد احمد میں ہم مجھ حجاب رکھ
 پھر آپ اپنا طالب دیدار ہے خدا
 تراب طائر وحدت گرفتار عناصر ہو
 بھٹکا دریا پھرتا ہے شاید آشیان بھولا
 تراب نفس پا ہو کر رہا ہوں گونے جاناں میں
 میرا نام عشقوں میں سب شمار ہوتا تو خوب ہوتا
 میرے قبر خانے قدم رنجہ جو کرے
 ہمارے کسھر ہوا ہے کھارا خیال آج
 لکھ کج ، ادا کج ، چلن چال کج
 سراپا ہے اسروئے خم دار گج
 شمع رو کی یاد میں سروالہ ہمار
 دن گیا اور رات ساری ہے ہنوز
 ہمدانہ کے ہو رسوائے عالم
 قسطنطنیہ عشق میں مشہور ہیں ہم
 جس نے کہا ہے خدمت عشاق اختیار
 اوس سرو لوہال گویں برگز خزاں نہیں
 افسانہ میرا ہار کی خدمت میں لکھوں کیا
 میں آپ دیکھو صورت افسانہ ہوا ہوں
 زاپدا ڈھواڈتا گہاں مجھ گویں
 او تو موجود ہے ہمارے میں
 یاد ہم گویں تم کسرو ہا مت گرو
 ہم کھلاوی یاد میں مشغول ہیں
 واجب کو جیوں ضرور ہے ممکن ظہور گویں
 یوں روح و جسم لازم و ملزوم ہوجیسے

تراب کی شاعری کا مقابلہ اس دور کے کسی شاعر سے کیجئے تو یہ شاعری رنگ و بو
 میں اس سے مختلف عروس ہوگی۔ ان اشعار میں تصوف کی مخصوص روایت اپنے

خصوصاً تصورات کے ساتھ جلوہ آرا ہے۔ تراب کے ہاں آپ محو کیفیات قلب کا اظہار بھی ملتے گا اور احساس و جذبہ بھی شاعری میں رنگ بھرتا محسوس ہوگا۔ تراب کے ہاں تصورات و مضامین تصوف ان کے اپنے تجربے کے ساتھ گلے ملتے ہیں لیکن اس تجربے کا اظہار، زبان و بیان کی گہزور روایت کی وجہ سے، ویسا بھرپور نہیں ہے جیسا ہمیں میر درد یا میر کے ہاں نظر آتا ہے۔ لیکن یہ دیوان بھی اسی روایت کی ایک منزل ہے جہاں ایک بلند مقام پر میر درد کھڑے ہیں اور جس روایت کو ولی دکنی نے اپنی شاعری کا موضوع بنایا تھا۔ شاہ تراب ولی کے اس رنگ کو یقیناً آگے بڑھاتے ہیں۔ ان کی نظموں میں شاعری پر مقصدیت غالب ہے لیکن دیوان میں متعدد و موضوع شاعری کے ساتھ کھل مل گئے ہیں، اور غزل کے سانچے میں ڈھل کر ان میں وہ تعمیم پیدا ہو گئی ہے کہ تراب کے اکثر اشعار آج بھی ہمیں دلچسپ معلوم ہوتے ہیں۔ نئی اعتبار سے بھی ان کی غزلیں ان کی نظموں سے بہتر ہیں۔ میر محمود صابر بھی اس دور کے ایک قابل ذکر شاعر ہیں۔

میر محمود صابر (م ۱۸۱۱/۵۶ - ۱۸۶۷ء) اس دور کے ان شاعروں میں سے ایک ہیں جنہوں نے، فائز کی طرح، فارسی کے ساتھ اردو میں بھی اپنا دیوان مرتب کیا۔ میر علی شیر قانع ٹھٹھری نے لکھا ہے کہ میر محمود صابر کے والد اسٹر آباد سے دہلی آئے اور وہیں آباد ہو گئے۔ صابر دہلی ہی میں پیدا ہوئے۔^{۲۶} قانع نے اپنے دوسرے تذکرے ”تحفۃ الکرام“ میں یہ بھی لکھا ہے کہ ”نواب سیف اللہ خاں کا عہد تھا کہ ۱۱۳۰ھ/۱۸۲۷ء میں عتبات عالیات کی زیارت سے واپس آکر ٹھٹھہ میں سکونت اختیار کی اور یہاں عقد مکر لیا۔۔۔ چند ماہ ہوئے وفات پا چکے ہیں۔“^{۲۷} اس سے دو ہائیں واضح ہوتی ہیں۔ ایک یہ کہ زیارت سے واپس بر ۱۱۳۰ھ/۱۸۲۷ء میں صابر ٹھٹھہ (مستند) آئے اور یہیں آباد ہوکر شادی کر لی۔ گویا اس وقت وہ نوجوان تھے۔ اور دوسرے یہ کہ جب قانع نے ”تحفۃ الکرام“ میں ان کا حال لکھا تو وہ اس سے چند ماہ پہلے وفات پا چکے تھے۔ تحفۃ الکرام ۱۱۸۱ھ/۱۸۶۷ء میں مکمل ہوا۔^{۲۸} اسی سال میر محمود صابر کا اردو دیوان بھی باہر تکمیل کو پہنچا جیسا کہ قطعہ اکابر دیوان کے اس آخری شعر سے ظاہر ہوتا ہے :

سال تاریخ صابر از الہام

گفت ہاتف ”زبے خجستہ کلام“

”زبے خجستہ کلام“ سے ۱۱۸۱ھ برآمد ہوتے ہیں۔ اس کے معنی یہ ہوتے کہ

اسی سال تحفۃ الکرام مکمل ہوا۔ اسی سال حابر کا دیوان اردو نمکمل ہوا اور اسی سال حابر نے وفات پائی۔

”مقالات الشعراء“ ۲۹ میں میر قانع نے حابر کے ذہل میں لکھا ہے :

”اکثر شہدائے علیہم التناکا مرثیہ لکھنے میں مشغول رہتے تھے۔ ہندی و فارسی زبانوں میں مرثیے کے متعدد دیوان اور بعض دیوان غزلیات و مناقب میں مکمل کر لیے تھے۔ ورنہ الشہدا کو نظم کیا تھا۔ زود گوئی حد درجہ تھی۔ اس وقت تقریباً ایک لاکھ اشعار ان کی زبان فصاحت بیان سے صادر ہو چکے ہیں۔ ان کے کلام کو بڑی قبولیت حاصل ہے اور یہ قلمیں انہیں حضرات نے عالم غلاب میں عطا فرمایا تھا۔ سچ یہ کہ ان کی ذاتِ با برکت باعثِ خیر و برکت ہے۔“ ۳۰

میر محمود حابر نے اپنے دیوان کو ”شوق الزا“ کے نام سے موسوم کیا تھا :

... ہوئی کستلبِ محام شوقِ الزا رکھا ہے جس کا نام

حابر کا اردو دیوان خاما ضخیم اور ۶۱۶ غزلیات پر مشتمل ہے۔ اس دیوان کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ حابر کا یہ دیوان بھی دائود، قاسم، اشرف، نائز اور مینلا وغیرہ کی طرح ولی دکنی کے دیوان اور رنگِ سخن کی پیروی میں لکھا اور مرتب کیا گیا ہے۔ حابر نے ولی دکنی کا ذکر کئی جگہ اپنے دیوان میں کیا ہے :

من رختہ ولی کا دل خوش ہوا ہے حابر

حقاً ز فکرِ روشن ہے انوری کے مانند

گر رختہ ولی کا لہریز ہے شکرِ سوں

مضمونِ شعر حابر قد و شکر تری ہے

وہ ولی کی شاعری کی تعریف کر کے اپنی شاعری کو بھی ویسا ہی بُرا اثر و

”خوشی آمیز“ سمجھتا ہے :

گرچہ مشہور ہے ولی کا سخن

طبعِ انور سوں روشن و احسن

شعر اس کے سوں شرم گئی ہے شکر

دل کو بخشے ہے شیرینی کا اثر

”عشق افزا“ کا ہے مطلب لہریز
نشد عشق سو ب خوشی آمیز

ایک اور جگہ لکھا ہے :

صابر صا ہوں قافیہ سنا جانہ بند سون
نجدہ رختہ کی دھوم پڑی ہے دگھن میں جا

صابر کا دیوان بڑھ کر پہلا تاثر تو یہ ہوتا ہے کہ یہ ولی کے دیوان کو نمونہ بنا کر اسی انداز اور اسی رنگ میں لکھا گیا ہے۔ اس کی غزلیں کی غزلیں ولی کی زمینوں میں ہیں یا قافیہ بدل کر ولی کی غزلوں کی ردیف سے نئی زمینیں بنائی گئی ہیں۔ دوسرا تاثر یہ ہوتا ہے کہ صابر اپنی ہرگوئی کے اظہار کے لیے دیوان ولی کے جواب میں اپنا دیوان ترتیب دے رہا ہے۔ لیکن بحیثیت مجموعی اس کی غزلوں کے آہنگ پر، طرز فکر پر اور زبان و بیان پر ولی کا گہرا اثر ہے۔ تیسرا تاثر یہ ہوتا ہے کہ صابر کے کلام میں زور بیان اور قدرت اظہار اشرف، فائز اور مبتلا سے زیادہ ہے۔ اس کے ہاں ایجاب بھی ہے لیکن، آبرو و ناجی کی طرح، یہ اس کا بنیادی شعری رجحان نہیں ہے۔ اس کی فکر اور اس کی شاعری کے موضوعات پر فارسی شاعری کا اثر جت واضح ہے۔ عشق و حسن کے جذبات اس کی شاعری میں طرح طرح سے رنگ بھرتے ہیں۔ اس دور میں عام طور پر چھوٹی ہجر اور آسان زمینوں میں غزلیں کہنے کا رواج تھا لیکن صابر کے ہاں بڑی ہجروں اور مشکل و دہشوں میں بھی شعر کہنے کا رجحان ملتا ہے۔ وہ صناع بدائع کو بھی ایسے طریقے سے استعمال کرتا ہے کہ وہ جزو شعر بن جاتے ہیں۔ اس کے ہاں جت سی غزلیں سرسج بھی ہیں۔ اس نے دوسرے قافیوں میں بھی غزلیں کہیں ہیں۔ اس کی شاعری کے موضوعات میں، فائز و مبتلا کے مقابلے میں، کہیں زیادہ تنوع ہے لیکن زبان کی سطح پر، ولی کے بعد کی نسل کے شعرا کے برخلاف، اس کے ہاں کسی ارتقا کا پتا نہیں چلتا اور وہ وہی زبان استعمال کر رہا ہے جو اس نے اپنے بچپن اور جوانی میں سنی یا دیوان ولی میں پڑھی تھی۔ اٹھارویں صدی میں زبان تیزی سے بدل رہی تھی۔ ایک ہی شاعر کے ابتدائی اور آخری دور کے کلام میں زبان و بیان کا فرق نمایاں ہو گیا ہے لیکن صابر کے ہاں یہ صورت نہیں ہے۔ مثلاً آبرو کے دور میں فارسی فعل و حرف کا استعمال متروک ہو گیا تھا۔

صابر کے کلام میں یہ استعمال ، کم از کم حرف کی حد تک ، باقی رہتا ہے :

گہر اس اوپر لشار گہروں
اس کے ہنگ پر ز شوق سہی دھروں
دہوے اصلاح و شادمان رہوے
ذہد ہد سوں گدرا اسان رہوے

لفظوں کے تلفظ میں بھی ”ا“ کا استعمال ، جو آہرو کے ابتدائی دور ہی میں متروک ہو گیا تھا ، صابر کے ہاں عام طور پر ملتا ہے :

گرچہ رہکتا ہوں مہکشاں میں نام
لیک گہلاوتا ہوں تیرا غلام
گہچہ گہائی لہ کی جوانی میں
زلفہ کی گہوٹی حرمیہ فانی میں
شب ہجران کی باتیاں مت ہوچہ
چشم نر ، رنگ زرد سون دکھ ہوچہ
آشفہ و دیوانہ ہوئے گر دلہ مشاق
نو زلف کی زنجیر سو رہکھ آج جکڑ کر

رہکتا (رکھتا = رکھتا) ، گہچہ (گچہ = گچہ) ، زلفہ کی (زلفی) ، ہوچہ (ہوچہ = ہوچہ) ، ہوچہ (ہوچہ = ہوچہ) اور اسی قسم کے بہت سے الفاظ صابر کے ہاں اسی صورت میں ملتے ہیں۔ اس کے کلام میں ہندوی الفاظ اسی طرح عام طور پر استعمال میں آئے ہیں جس طرح وہ دور ولی کی دکنی اردو میں ملتے ہیں۔ اسی لیے اس کے لہجے پر ہندوی پن زیادہ ہے۔ ۶۸/۱۱۸۱ - ۱۷۶۷ - ۱۷۷۵ء تک اردو زبان اتنی بدل چکی تھی کہ شاہ حاتم کو ۵۶/۱۱۶۹ - ۱۷۷۵ء میں اپنے دیوانہ قدیم گو زبانِ جدید کے مطابق بدلتے اور اس سے انتخاب کرنے کی ضرورت پیش آئی تھی۔ زبان کے پرانے پن کے باوجود صابر کو اظہارِ بیان پر اچھی قدرت حاصل ہے۔ اس کے ہاں زور و ثوت کا احساس ہوتا ہے۔ وہ مشکل زمیہوں میں چست شعر لکھتا ہے اور اپنی بات کو چست لہجے میں بیان کرتا ہے۔ اس کی شاعری ایہام گوہوں کی طرح ایک لفظ پر یا ناز و مبتلا کی طرح ، ایک محدود دائرے میں نہیں گھومتی بلکہ اس میں ایک ایسا تنوع ہے جو فارسی شاعری کے زیر اثر اس دور میں صرف ’عزالت‘ کے باب نظر آتا ہے۔ صابر کے کلام کو سمجھنے اور اس کے رنگِ سخن سے

روشناس ہونے کے لیے یہ چند شعر دیکھیے :

گروں نہ کاری گھٹا میں مہنہ ہرے
 موسم آہا انھوں کے ساروں کا
 ابرو کی گلیاں گھینچ جو لون کھولے کا گھولگٹ
 ہلکائی کے غدلنگ آگے ٹھہر گوں سکے کا
 یہ کاتبِ قلوب خطِ ہاتھ کے حیران
 تفسیر ترے حسن کی بڑھ گوں سکے کا
 رسوا اگر کرے گا جنوں عشق میں ہمیش
 گھولکر رہے گی عاشقِ شیدا کی لاج آج
 بس زلفِ قاہدار ہے دل کے شکار گوں
 گروں گولہ خنجر ہو کاکل شہرنگ کی گند
 تہہ حسن کی سرخی سوں عرق چاہ ذوق میں
 باقوت درخشاں ہوا دھسا سوں لعل گور
 دکھائے گر جہن عرابِ ابرو صبح دم آکر
 گھڑا ہووے نظر کے دیرو بیت الحرم آکر
 اے شوخ گہی میری طرف آ کے گزور
 تا دل کو تری نذر گروں ہالہ پکڑ گور
 تہجہ زلف کی لٹ بیچ بسا چپ سوں مرا دل
 پھر گھر گوں نہ آیا گم کیا عسانہ ہر گور
 توں زبیر گلشنِ خوں ہے ، کیا گروں تعریف
 بہرے ہے بلبل و گل تیرے حسن کی تصنیف
 چو ماروں غم ابرو گھولگٹ اٹھا کے دکھا
 گم ہادلے میں چہیے سرم سوں ہلالِ فلک
 اے دل وطن ہمارے کے بیچارہ واسیر
 کھمب تک رہے گا زلف میں آشفہ حال چل
 ز بس گم جوش ہے انکھوں میں اشک کلکوں کا
 مڑے سرخ اچھلتا ہے خوش بہوارہ دل
 نہوے گور جہن کی دست گیری
 ہرے کے دکھ میں چائیں عاشقاں دل

طلب کر تفری دولت کوں صابر
 کہ چھاجے ہے لیساعت میں توکل
 نگرہ کی زلف میں دل جس کا ہے عید و والہ
 کشن میں گہوں مہاوے اس کو پار منہل
 غباری دیکھ کے ساق کی انکھیاں
 گہی مست و گہی غمور ہیں ہم
 سچوگ کے وعدے سوں سرین کے لہر میں
 ملنے کی کشش فرد کنا پہ لکھا ہوں
 ہے عشق من ہون کا مرے چشم و دل کا چین
 گہولکر اسے لہ جیو کا آنداز کر رکھوں
 زاہد کے دیکھ گہد و دشا رہوں ست
 مکر و ربا کی بوٹ ہے سب اس کے پاگ میں
 اسیر حلقہ زلف رسا ہوں
 چو دل آشفگی سوں مبتلا ہوں
 غم زلف شکن کے ہوسہ کلون
 گہی شالہ ، گہی باڑ مہا ہوں
 اگرچہ رلد ہوں در عشق خواہاں
 ولے خوش ہوں گہ مست و مے ربا ہوں
 گہی خوش ہوں ز شوق وصل صابر
 گہی لاشوخ ز بجر دل ربا ہوں
 رکھے جو عشق کے دریا میں ہے مرشد قدم صابر
 بہت مشکل ہے گر پہنچے سلامت اس کنارے کوں
 ہم کے گہاڑ آج دمنے ہیں
 مرغ البھوں کے مینہ ابرمنے ہیں
 دل مشتاق کھاڑنے ہے لچک
 صابر و سو گسر جو گمنے ہیں
 سنا ہوں خضر کی معجز زبانی سوں کہ عاشق کوں
 وصال ہمار چتر ہے حیات جاودانی سوں
 چھوڑا ہے جب سوں زلف کا دل نے شکن شکن
 آشفستہ رات و دن ہے ز شوق وطن وطن

ہمایا نہ چاند مکھ کے مقابل کا دلہرا
سب ہند و سندھ دیکھ کے ٹھونڈا دکھن دکھن
دقیبان ساتھ ملتا ، سیر کرنا ، باغ میں جانا
نہیں لایا کہ کل روپاں کی خواری ہے سجن سمجھو
مذہبی باندہ کے نیکدار بیٹھا گھر سوں ست لکھو
نہ جاؤ پر گھڑی گزار میں شہلا نہ سمجھو
ہتک و شمع نت آویں ، برہ کی آگ ملگاویں
دل و جان میرا بھڑکاویں ادھر مون یو ادھر مون و
کوئی دلہرا جاتی کہے ، کوئی ہوسف ثانی کہے
کوئی حرور ایمانی کہے کوئی کچھ کہے کوئی کچھ کہے

ان اشعار کے پڑھنے سے محسوس ہوتا ہے کہ یہ شاعری ، اس شاعری سے
جس کا مطالعہ ہم نے اب تک کیا ہے ، قلمروے مختلف قسم کی شاعری ہے ۔
اس کے فکر و الفاظ پر فارسی اثرات کا رنگ واضح ہے ۔ اس میں ، لائٹ و مینلا
کی طرح ، ایک رخسار نہیں ہے ۔ اس میں ہندی اثرات بھی ملے جلتے ہیں لیکن
فارسی اثرات ہندی اثرات کو سہارا دے کر ان میں لکھار پیدا کر رہے ہیں ۔
یہ وہ رجحانات ہیں جو صابر کے ایک اور ہم عصر عبدالولی عزلت کے ہاں
کھپا ہوا ہے ۔

سید عبدالولی عزلت موروثی (۱۱۰۳ھ - ۱۶ رجب ۱۱۸۹ھ (۱۶۹۲ء -
۱۶۹۳ء) (۱۳ ستمبر ۱۷۷۵ء) سید سعد اللہ سلونی (۸ مئی ۱۱۳۸ھ/۱۷۲۵ء) (۳۱

ف۔ محبوب الزمن : تذکرہ شعرائے دکن ، جلد دوم ، ہد عبدالجبار خان ملکا پوری ،
ص ۸۱۲ ، حیدر آباد دکن ۱۳۲۹ھ میں تاریخ ولادت ۱۱۰۳ھ ہجری دی
گئی ہے ۔ تذکرہ بے نظیر ، عبدالوہاب اقتطار دولت آبادی ، مطبوعہ
حیدرآباد دکن ۱۹۶۰ء ، ص ۹۷ میں لکھا ہے کہ "ولادت میر عبدالولی
دربند سورت واقع شہر اور مقدمہ دیوان عزلت ، مراد عبدالرزاق
فرہشی ، ص ۵۶ ، مطبوعہ ادبی پبلیشرز بمبئی ۱۹۶۲ء میں مشکوٰۃ الثبوت
(قلمی) کے حوالے سے آزاد بلکواس کا یہ قطعہ تاریخ وفات دیا گیا ہے :
فضائل نشاط میر عبدالولی ز دلہا بہ گل گشت جنت برت
چو بشند آزاد ابی واصلہ رقم کرد تاریخ "عزالت برت"
(۱۱۸۹ھ)

عزالت نے ۱۶ رجب ۱۱۸۹ھ مطابق ۱۳ ستمبر ۱۷۷۵ء کو ولادت پائی ۔ (ج۔ج)

کے فرزند تھے۔ مہد سعد اللہ، جو فارسی اور اردو میں بھی شعر کہتے تھے ۳۲، اپنے دور کے عالم، متبحر اور ایسے اہل فضیلت انسان تھے کہ اورنگ زیب عالمگیر بھی ان سے عنایت و اخلاص رکھتا تھا۔ مہد عبدالولی فارسی و اردو میں عزت اور پستی میں لرکن تخلص کرتے تھے۔ عزت کو علوم متداولہ پر پوری قدرت حاصل تھی اور خصوصیت کے ساتھ معنولات میں اپنے دور کے ممتاز علما میں شمار ہوتے تھے۔ سرور آزاد میں لکھا ہے کہ ”معنولات میں اعلیٰ استعداد حاصل تھی۔“ ۳۳ عزت رنگارنگ شخصیت کے مالک تھے۔ وسیع الشرب، خوش گفتار اور خوش صحبت۔ ایک طرف عالم، فاضل و شاعر اور دوسری طرف خوش گلو اور علم موسیقی سے پوری طرح واقف۔ فن مصوری میں بھی کامل دستگاہ رکھتے تھے۔ ان کی چند تصاویر آج بھی محفوظ ہیں۔ ۳۴ میر علی شیر قانع ٹھنڈوی نے لکھا ہے کہ عزت شطرنج میں بھی بڑی مہارت رکھتے تھے۔ ۳۵ شفیق نے لکھا ہے کہ ”موسیقی پر بڑی قدرت رکھتے تھے۔ ان کی گوسوڑ نفسہ خوانی سے بابل وجد میں آ جاتی تھیں۔ مصوری میں بہزاد ثانی اور کھٹ و دوبا کہنے میں استاد تھے۔“ ۳۶ خواجہ خان حمید اورنگ آبادی نے لکھا ہے کہ ”فضلا و علما میں کوئی ایسا نہیں تھا کہ علم کی بحث میں ان کے سامنے دم مار سکے۔“ ۳۷ عزت سلسلہ شطرنج سے تعلق رکھتے تھے۔ قاضی نے لکھا ہے کہ ”سلسلہ مشرب رکھتا تھا۔ داڑھی موٹھ جاف کرا کے زندانہ وضع اختیار کر لی تھی۔“ ۳۸ میر و سیاحت کے شوقیت تھے۔ ۱۱۶۹ھ/۱۷۵۲ع میں میر غلام علی آزاد بلگرامی نے اپنا تذکرہ ”سرو آزاد“ لکھا تو عزت اس وقت دہلی میں تھے۔ اس کے بعد مرشد آباد آئے اور نواب علی وردی خان کی وفات (۱۱۶۹ھ/۱۷۵۶ع) تک وہیں رہے۔ وہاں سے حیدر آباد آئے۔ عبدالوہاب انتخار دولت آبادی جب اپنا تذکرہ بے نظیر (۱۱۷۲ھ/۱۷۵۸ع) لکھا یا تھا، عزت حیدر آباد دکن میں نواب امیر الممالک کے متوسل تھے۔ ۳۹ شفیق نے لکھا ہے کہ ۱۱۶۳ھ میں وہ دہلی گئے ۴۰ جس کی تصدیق ”نکات الشعراء“ اور ”غزن نکات“ سے بھی ہوتی ہے۔ چوں کہ تق میر سے بھی ان کی ملاقات ہوئی اور اسی زمانے میں میر نے دکن و گجرات کے شعرا کا ذکر ”رباعی عزت“ سے استفادہ کر کے اپنے تذکرے میں درج کیا۔

عزت کے دو دیوان تھے۔ ایک دیوان فارسی اور ایک دیوان اردو۔

فارسی دیوان ۱۳ ہزار اشعار پر اور اردو دیوان ۲۱۰۰ اشعار پر مشتمل تھا۔ ۴۱

معلوم ہوتا ہے کہ - ورت سے اورنگ آباد آکر اور پھر قیام دہلی کے زمانے میں ان کا رجعت فارسی کے بجائے اردو کی طرف زیادہ ہو گیا تھا جس کی تصدیق ہندوئی میر کے اس بیان سے بھی ہوتی ہے کہ "ان کی طبیعت ریختے کی جانب زیادہ مائل تھی" اور ۱۱۷۵ھ/۶۱ - ۱۷۶۰ء تک، جو چشتیان شعرا کا سال تصنیف ہے، ان کا اردو کلام دو ہزار ایک سو اشعار پر مشتمل تھا۔ اس کے بعد عزت چودہ برس اور زندہ رہے۔ ان کی تصانیف میں دو اردو مثنویاں "ساقی نامہ" (۱۱۷۵ھ/۶۱ - ۱۷۶۰ء) اور "راگ مالا" (۱۱۷۹ھ/۶۶ - ۱۷۶۵ء) بھی قابل ذکر ہیں۔ ایک کتاب "شطح کبیر" ہے جس کا ذکر میر شہر علی قانع نے تحفۃ الکرام میں کیا ہے۔ "بہار عزت" کا ذکر میر نے "نکات الشعرا" میں حسب اور بولس کے ذیل میں کیا ہے اور "تعلیقات پر حواشی میر زاہد" کا ذکر عبدالرزاق فریدی نے دیوان عزت کے مقدمے^{۳۳} میں کیا ہے۔ عزت اردو کے پہلے صاحب دیوان شاعر ہیں جنہوں نے اپنے اردو دیوان کا دیباچہ اردو لٹری میں لکھا۔ اس اردو دیباچے کا ذکر لٹری کے ذیل میں ہم نے آئندہ صفحات میں کیا ہے۔

عزت ایک باصلاحیت شاعر تھے جن کے مزاج میں تنوع ہندی اور لٹری چیزوں کو قبول کرنے کا جوہر موجود تھا۔ اس لیے ان کے اردو دیوان کی رنگا رنگی اور مختلف اصناف سخن میں طبع آزمائی بڑھنے والے کو متاثر کرتی ہے۔ "ساقی نامہ"، جس کا سال تصنیف "بیان ظہور" سے ۱۱۷۵ھ/۶۱ - ۱۷۶۰ء برآمد ہوتا ہے، عزت نے ہندو تہذیب و تمدن کے ساقی نامہ کے جواب میں لکھا:

چلا ذکر پاروں میں، ہے درد مند

بڑا معنی ایسا و اندازہ بند

کیا حق نے عزت پر ایسا کرم

ندر معنی کہے اوس کے دل پر رقم^{۳۴}

درد مند کے ساقی نامہ کی، اور شاعرانہ خوبیوں کے علاوہ، ایک اہمیت یہ ہے کہ یہ اردو زبان کا پہلا "ساقی نامہ" ہے۔ دوسرا ساقی نامہ شاہ حاتم کا ہے اور عزت کا ساقی نامہ تیسرا ہے، جو ۳۳۱ اشعار پر مشتمل اور ایک دن میں لکھا گیا ہے۔ عزت کا ساقی نامہ حد و لغت سے شروع ہوتا ہے۔ اس کے بعد "مہید مدح حضرت دل مدظلہ، کہ مرشد منست و سبب مثنوی گفتن" کے تحت ۱۰۷ اشعار لکھے گئے ہیں۔ اس کے بعد "سوال پرواۃ از شمع"، "جواب شمع بہ پرواۃ"، "خطابہ طعن آمیز بشیخ کہ منکر سے کشی است، مضمون

ترغیب سے دادن ساقی را و مشتمل بر اظہار مطالب خود باقی ۔ ”بیان آمد آمد
 شاہ بہار و جوش جنوں و الفت توام فصل کل در چمن ۔“ ”بیان حکایت اتفاق سخن
 دو سخن بعضی اہل معنی و اظہار الہامات ہے بدل الہی کہ محض بفضلہ تعالیٰ مود
 بر آفت شدم و ختم کلام مشتمل بر تاریخ و نام ساقی نامہ اعجاز شاہد کے تحت
 اشعار لکھے گئے ہیں ۔ یہ ساقی نامہ دردمند کے ساقی نامہ کو سامنے رکھ کر
 چونکہ تیزی سے ایک دن میں لکھا گیا ہے اس لیے اس میں اختصار کے
 پیمانے حوالہ ہے جس سے اس کا شاعرانہ اثر کمزور ہو گیا ہے ۔ دردمند کے
 ہاں زبان صاف ، بیان سادہ اور جدید رنگ و زبان کے مطابق ہے ۔ عزت کے
 ہاں زبان میں قدسیت اور بیان میں چھول ملتا ہے ۔ اکثر اشعار ایسے ہیں جن کے
 خیال و بیان دونوں میں دردمند کے اشعار کی واضح جھلک ملتی ہے ۔
 ساقی نامہ سے یہ تو معلوم ہوتا ہے کہ عزت ایک قادر الکلام شاعر تھا لیکن
 دردمند کا ساقی نامہ اثر و تاثیر ، رنگینی و شگفتگی کے اعتبار سے عزت کے ساقی نامہ
 سے بہتر ہے ۔

عزت کی دوسری مثنوی ”راگ مالا ۵۵“ ہے جس کے اس آخری شعر سے
 سالہ تصنیف ۱۱۷۹ھ/۶۶ - ۱۷۶۵ع برآمد ہوتا ہے :

ہوا عزت کا ہاور حق تعالیٰ گنہا اکام نظم راگ مالا

اس مثنوی میں ہندوستانی موسیقی کو موضوع سخن بنا کر راگ راگیوں کی
 تشریح کی گئی ہے ۔ حمد و ثناء کے بعد ”بیان تمہید عظمت سرود“ کے تحت
 موسیقی کی عظمت کو بیان کیا گیا ہے :

خسفا نے جب تنہ آدم بنسا کر
 گنہا اسے روح تو چا اس کے بہتر
 کہا عرض آہ بہر کر روح نے بول
 اندھیری کوٹھری میں جا بسوں کیوں
 کہا تب ایک ملک کو ، بیشہ تن میں
 تو بول ایک راگ آدم کے بلند میں
 ملک سے من کے تالیں درد کی گئی
 دوان ہو کے ات میں روح آ گئی
 سرودی سے ہوا ہے جیسا انسان
 جو سچ بولوں تو تھا نغمہ وہی جاں

غرض فنِ موسیقی کا ہے عبادت
جو بادر حق میں ہو اس کی سماعت

اس کے بعد چھ راگوں ، ۳۰ راگنیوں اور ۴۸ ہتروں کے الگ الگ عنوانات قائم کر کے ۱۱۷۶ اشعار میں ان کی وضاحت کی گئی ہے۔ ۶۷ عزت نے ہر راگ راگنی کے سلسلے میں موسم ، وقت ، مہینہ اور اس کے موکل کا بیان بھی کیا ہے اور وہ تصویر بھی پیش کی ہے جو ہندو عقائد کے مطابق ہر راگ راگنی سے منسوب کی جاتی ہے۔ ان عقائد میں چونکہ رومان و شاعرانہ تصورات موجود ہیں اس لیے عزت کے اظہارِ بیان میں بھی شاعرانہ اثر پیدا ہو گیا ہے۔ ”راگ مالا“ علمِ موسیقی پر اردو زبان میں پہلا منظوم رسالہ ہے۔ اس مثنوی میں عزت کا اندازِ بیان پختہ ، ڈھانچا سٹول اور متوازن ہے۔ ہیئت کے اعتبار سے بھی یہ ایک قابلِ ذکر مثنوی ہے۔ اس مثنوی کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ واقعہ موسیقی شاعر عزت میں طویل نظم کہنے اور اپنے خیالات کو صفائی کے ساتھ بیان کرنے کی پوری صلاحیت تھی۔ اس مثنوی کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ موضوع اس کی مٹھی میں اور شاعری اس کے قبضے میں ہے۔ یہی صورت اس کے ”بارہ ماسہ“ میں ملتی ہے۔

عزت کا ”بارہ ماسہ“ ۷۶ اشعار پر مشتمل ہے۔ ابتدا میں چودہ شعر محمد کے طور پر آئے ہیں اور اس کے بعد سال کے بارہ مہینوں میں سے ہر مہینے کے تحت پانچ پانچ شعر کہے گئے ہیں۔ آخر میں ”بیانِ وصلِ ہار و ختمِ گفتار“ کے تحت ۵ شعر لکھے گئے ہیں۔ بارہ ماسہ ماہِ اسازہ سے شروع ہوتا ہے اور جیشہ کے مہینے پر ختم ہوتا ہے۔ بارہ ماسہ کی روایت کے مطابق اس میں برہ کی ماری ایک ایسی عورت کی داستانِ ہجر بیان کی گئی ہے جس کا ”پا“ پردیس میں ہے اور وہ وصل کے لیے تڑپ رہی ہے۔ اس کی کیفیت موسم کے ساتھ ہر مہینے بدلتی ہے۔ اسی بدلتی ہوئی کیفیت کو بارہ ماسہ میں بیان کیا گیا ہے۔ عزت سے پہلے شہنشاہ جہانگیر کے دورِ حکومت میں افضل پانی نے ہی نے بارہ ماسہ لکھا تھا جو ساون سے شروع ہوتا ہے اور اسازہ پر ختم ہوتا ہے۔ عزت نے اپنے بارہ ماسہ میں بدلتے موسم کے تعلق سے ہجر کی کیفیت کو دل پذیر انداز میں بیان کیا ہے جس میں اضطراب کی آگ ، برہ کی تڑپ اور وصلِ محبوب کی خواہش پڑھنے والے کو متاثر کرتی ہے۔ یہ بارہ ماسہ بھی ، جس میں ہندوی و فارسی اثرات ملے جلتے ہیں ، عزت کی شاعرانہ صلاحیت کا قابلِ ذکر نمونہ ہے۔

عزلت نے ”کہہ مکرہاں“ بھی کہی ہیں۔ کہہ مکرہاں میں، چنہیں
 قلندر، معلیٰ کی بیگات ”مکھیاں“ کے نام سے بھی موسوم کر دی تھیں، دو
 صہلیاں آپس میں ایک دوسری سے ایسی بات کہتی ہیں جس کے دو معنی ہوں۔
 پہلے تین مصرعے سن کر ذہن ایک ایسے خیال کی طرف جاتے ہیں جس کے تصور
 سے شرم آئے لیکن جب چوتھے مصرع میں اصل حقیقت سامنے آئے تو معلوم
 ہو کہ بات وہ نہیں ہے جس کی طرف پہلے ذہن گیا تھا۔ چوتھا مصرع سن کر
 استعجاب سے ایسی خوشی حاصل ہو کہ ہنسنے ہنسنے مننے والوں کے ہٹ
 میں بل پڑ جائیں۔ یہی صورت عزلت کی کہہ مکرہاں میں نظر آتی ہے :

سیح اوپر موہ لیت جھنجھوڑیں ٹانگیں اٹھات دہات سروڑیں
 تپ مل لہ سے کرت چکتیا سکھی کوئی پی؟ ناری مردیا
 (ناری مردیا = مائل کرنے والی)

ہاتھ پکڑ سیرو لٹو دہائے جون روڑں پیرائے ہی جائے
 دھیرج دہت جو کروڑ پکار سکھی کوئی پی؟ ناری منہار
 (ناری منہار = منہارن، جوڑیاں پہنائے والی)

عزلت نے پہلیاں بھی کہی ہیں اور دو اڑتھیاں بھی۔ دو اڑتھیاں یا دو سخنے
 میں مختلف قسم کے دو یا دو سے زیادہ سوال کیے جاتے ہیں جن کا جواب ایک
 ہوتا ہے؛ مثلاً عزلت کی یہ ”دو اڑتھی“ سنئے :

”ہائی کیوں ہامی ہے؟ من کیوں اداسی ہے؟“

ان دونوں کا جواب ایک ہے یعنی ”ہا نہیں“۔ عزلت نے دوبرے، کبت اور
 جھولنے بھی لکھے ہیں جن میں ”جذباتِ عشق“ کو دردمندی سے بیان کر کے
 ہندی شاعری کی مختلف اصناف کو اردو زبان میں برتا ہے۔ لیکن اس دور کی
 روایت اور رواج کے مطابق ان کا اصل میدان غزل ہے۔

عزلت کی شاعری کی ابتدا فارسی گوئی سے ہوئی لیکن شمال و دکن میں
 اردو کے عام رواج کے زیر اثر وہ رفتہ رفتہ گوئی کی طرف مائل ہونے لگے
 اور ۱۸۶۸ء/۵۱-۵۰ء میں جب دلی پہنچے تو یہاں ان کا ذوقِ ریختہ گوئی
 اور پروان چڑھا۔ میر کے یہ الفاظ کہہ ”ان کا مزاج ریختہ کی طرف میلان
 زیادہ رکھتا ہے“ اس دور میں ان کے اسی میلانِ طبع کی طرف اشارہ کرتے
 ہیں۔ اردو شاعری کی طرف دیر سے متوجہ ہونے کی وجہ سے عزلت اپنی اردو
 شاعری کی روایت کو برسرِ راست ولی دکنی سے نہیں لیتے بلکہ اس مقام سے
 اسے اٹھاتے ہیں جہاں تک شاگردانِ ولی، مقادیرِ ولی اور ولی دکنی کے بعد

کی نسل نے اسے پہنچا دیا تھا۔ ”دیوانِ عزت“ میں ایک شعر بھی ایسا نہیں ملتا جس میں ولی کا نام آیا ہو۔ اس وقت تک ولی کی شاعری قبی نسل کی شاعری کے خون میں جذب ہو چکی تھی۔ ایہام کا زور نہ صرف ٹوٹ چکا تھا بلکہ ”ردِ عمل کی تحریک“ نئی تخلیقی قوت بن کر نئی نسل کے شعرا کے ذہن کو چلا بخشی رہی تھی۔ عزت کی غزل ہر پہی اثرات حاوی ہیں لیکن اس دور میں یہ روایت، تشکیلی دور سے گزرنے کی وجہ سے، اپنے غدوخال پورے طور پر اجاگر نہیں کر سکی تھی۔ اسی لیے عزت کی غزل میں اظہار کا ایک کچا پن سا اور خیال میں ادھورا پن سا نظر آتا ہے۔ عزت بنیادی طور پر ”خیال“ کا شاعر ہے۔ وہ اپنی غزل میں لائے لائے مضامین لاتا ہے۔ فارسی شاعری کی علامات کو لیا رخ اور نئے نئے معنی دیتا ہے۔ اپنی بات کو سجا بنا کر پیش کرتا ہے لیکن اس کی غزل پڑھتے ہوئے یوں معلوم ہوتا ہے کہ الفاظ مضمون سے پورے طور پر ہم آہنگ نہیں ہو رہے ہیں اور یہی وہ ”کسریت“ ہے جو اس کی غزل کو اس سطح پر نہیں اٹھنے دیتی جہاں شعر دل و دماغ پر چھا جاتا ہے۔ خود عزت کو بھی اس بات کا احساس ہے :

معنی ہار یک عزت کہنے میں آتے نہیں

ٹوٹے تھے مضمون نازک ٹھیس سے تقریر کی

عزت کی غزل لائے لائے مضامین اور فکر و خیال کے تئیں تھے پہلوؤں سے معمور ہے لیکن تشکیلی دور سے گزرنے والی روایت اسے وہ نہیں بتنے دیتی جو وہ بتنا چاہتی ہے۔ وہ خیال کو، ادھورے پن کے ساتھ، ایک ایسی شکل ضرور دے دیتا ہے کہ دوسرا آئے اور اسے مکمل کر دے۔ ولی دکنی نے اپنے دور میں یہی کام کیا تھا اور میر، سودا اور درد نے بھی اپنے دور میں یہی کام انجام دیا۔ عزت کی غزل کو دیکھتے تو اس میں عام طور پر ایک مصرع دوسرے مصرع سے پورے طور پر ہم آہنگ و پیوست ہو کر ایک جانی نہیں ہو پاتا۔ اسی کسریت کی وجہ سے اس کا ایک مصرع روان، چست اور چھا جانے والا ہوتا ہے جبکہ دوسرا مصرع اس کو نہیں پہنچتا۔ مثلاً یہ دو چار شعر دیکھتے :

کیا ہلا تھا میرے درہائے جنوں کا طوفان

چاک جوں موج ہے ہر تار گریبان کے بیچ

سجن کی ہے وفائی چالہ کے گھٹنے سے روشن ہے

کہ جوں جوں آنکہ مولدی ہم نے تنوں تنوں دیر دیر آوے

مالک کا لوس کے ہے سینہ در دیکھو۔ و معجز حسن
رات آدھی ہو گئی ایک شفق بقی ہے
جسارے کی اونگلی رکے دہن لفظ ہا اوپر
حیران ہے غم سے دشت کہ بچوں گدھر گیا
عش توڑا میرا دل لاز سکھلانے کے کام آتا
یہ آئندہ تھا اوس خود یہ کو اترانے کے کام آتا

ان اشعار کو پڑھ کر ہوں محسوس ہوتا ہے کہ شعر تو اچھے ہیں لیکن ان میں
کچھ بات ایسی ہے کہ وہ ہمارے ذہن کو اپنی گرفت میں نہیں لے پاتے۔
اس کے سارے دیوان میں ایک سالم سالم شعر ایسا نہیں ملے گا جو میر، سودا یا
درد کے سالم شعر کا مقابلہ کر سکے۔ عزت کی شاعری کی کسر یہ لوگ پوری
گھر دیتے ہیں اور عزت اپنے سارے علم و فضل، تنوع، مضمون آفرینی اور
خیال کے نئے نئے پہلوؤں کے باوجود دوسرے درجے کا شاعر رہ جاتا ہے۔
میر، درد اور سودا کے کلام کے ساتھ جب ہم عزت کا کلام پڑھتے ہیں تو آج
عزت کی شاعری اچڑے سہاگ کی شاعری نظر آتی ہے۔

عزت نے خوبصورت اور مشکل زمیوں میں غزلیں کہیں ہیں۔ انہیں
اپنے حسن بیان سے سجایا بھی ہے۔ اس کے ہاں طرز فکر بدلتا اور آگے بڑھتا
ہوا بھی محسوس ہوتا ہے۔ مضمون اور خیال بھی بدلتا اور آگے بڑھتا ہے۔
شعری رویوں میں بھی تبدیلی کا احساس ہوتا ہے۔ یہ سب تبدیلیاں فکر،
خیال اور طرز کی سطح پر کسی معمولی دل و دماغ کے شاعر کے ہاں اس طرح
نظر نہیں آتیں۔ وہ یہ بھی کر سکتا تھا کہ داؤد، قلم اور اشرف کی طرح
روایت کی تکرار پر قناعت کر لیتا لیکن اس نے یہ نہیں کیا بلکہ اپنی شاعری
کے ذریعے روایت کو اتنا آگے بڑھایا کہ اس سے جہر تخلیقی قوت رکھنے
والے نوجوان معاصرین کا کام آسان ہو گیا۔ اس کے اچھے سے اچھے شعر میں
جی بات نظر آئے گی۔ عزت کے یہ چند اچھے شعر دیکھیے جن کے مطالعے
سے ہماری بات کے سمجھنے میں آسانی ہوگی :

میر روزی میں میری قدر کو احباب کیا جانیں
الدمیری رات میں گس گس گسوں پہچانتا ہو گا
ہم نے دیکھی کچھ لڑائی عشق کے صحرا کی ریت
پڑھتے پڑھتے یہ وہاں کے مید گھر میاد کا

جا کر نسا کے اوس طرف آسودہ میں ہوا
 میں عالمِ علم میں بھی دیکھا سزا لہ تھا
 گرا ہے چھاتی ہم کوہِ جنوب ہم بادل دیکھ
 گئی چلے ہوئے دل کا دعوا تھا ہوگا
 ایک اہل درد نہ ایسا نظر جہاں دیکھا
 جرس کے نالے سے خالی ہم کاروان دیکھا
 ہار افسر گیا آنکھوں سے میری خواب کی طرح
 ہات ملتا رہا رو رو کے میں گرداب کی طرح
 سرو زار آباد ہے لیکن کسہو اے قریب
 گچھ تمہیں ہے میرے اجڑے آفتاب کی خبر
 بے دماغی ہار کی گئی گسو پیام وصل ہے
 چشم ہوشی سے ہلانے کا اشارہ ہے گدھر
 شعلہ شمع سا ایسا ہے چکر دار کہہ میں
 سر پہ چڑھ دل میرا کھاتا ہے وہ تروار گمہ میں
 گچھ لہرالا کڑخالہ ہے جہانِ عشق کا
 خاک ہو گئی قمری اور ہے سرو موزوں کی تلاش
 پست کھجلائے ہیں سینہ رک گیا آتی ہمار
 ہم ہیں دامنِ گہر صحرا اے گریبانِ الوداع
 گھر بار کا ہم سے دور بڑا گئی ہم سے راحت ایک طرف
 دل ایک طرف آہ ایک طرف مٹنے کی حسرت ایک طرف
 تجھ سے اے بلبل زیادہ گل میں ہے تاثیر عشق
 دل میں خون ، لب پر ہنسی ، اوس کے پیراہن میں آگ
 ہر آن جوں نفس مفری ہیں جہاں کے لوگ
 جاتے ہیں ہنس و ہنس چلے اوس کاروان کے لوگ
 لگے کے بوجھ سے جھک جا نراکت اس کو گہننے ہیں
 نہیں آتا تصور میں بھی وحشت اس کو گہننے ہیں
 میں وہ بخوبی ہوں کہ آباد نہ اجڑا سمجھوں
 مشتِ خاک اپنی اڑا کر اے صحرا سمجھوں
 ہمارے آہلِ پاؤں کو جنگل ہاد گرتا ہے
 لہو ہر خاک سے لپکے ہے اب لگ دستِ سودا میں

دل عزت کھلے زلفوں سے ہالہ اب باغ چل کرو
 ہمارا آئی السہس غائب زنجیر ہنسا ہو
 دیکھ کر گل تیرے زلف کے حلقے سے ہونی
 مطلع صبح وطن شام غریباں مجھ کو
 اوس زلف میں کئی دن سے ہنسا دل گم ہے
 زنجیر چھنکتی نہیں کیا مر چکا دیوانہ
 جس پر نظر پڑا اے غود سے لکانا
 روشن دلوں کا کام ہے مائیں آئینہ
 اڑا مت اے نسیم باغ جنت کیا کروں تجھ کو
 میرے سر پر ذرا پی کی کلی کی خاک رہنے دے
 ہنسا چلے ، پر اوس کا نالہ سن کر پورہن پہاڑا
 خدا جانے گل و بلبل میں کیا کیا رمز ہونی ہے
 ہے پچھلے کی رات سنسناتی
 ناگن سے پہنکار کیونکہ جاوے
 اس عصر میں کوئی جو کسی دل میں گھر کرے
 جوں تار مبعہ اوس کو فلک دو بند کرے
 شالہ اس زلف میں پھرتے یہ مغن کہتا تھا
 بات کہنے میں شب و صبح چلی جاتی ہے
 ابک پتھر بھی نہ آیا سر پہ عزت اب کی سال
 گئے کدھر طفلان جو دیوانوں کے غم خواروں میں تھے
 اڑا تھا جوں شرر دل اپنے دودھ آہ میں عزت
 سالر پر بڑی تھی شام غم منزل کی کیا گزری
 مرنا بھلا لحد بھلی عسکر کی صلح ہے
 کہ درد سے گسی کو نہ حق آشنا کرے
 گنج نفس میں فصل جنوں کی گزر گئی
 معلوم نہیں ہمارا گمب آئی کدھر گئی
 ہمارا دل زلف کے عقب سے تو گیا
 گم چوٹی اناگنی پیچھے بڑی ہے
 چمن میں کیا ہلا ہے باغبان قیرنگ پیدادی
 کہ گل ہنستا ہے ، لالہ داغ ہے ، بلبل ہے لربادی

وہ شیریں لب نے کہا میں کے چار کئی میری
گھنٹی مریدوں میں فریاد کے رہا بھی ہے
بازارِ ہنس تو ہیں وہ دوانے کدھر گئے
نیر انگناں وہی ہیں ، لٹانے کدھر گئے
جس خوش نگہ کو پنجوں غفلت کی لہد لیوے
میں خشمِ بخت شب کا افسانہ ہو رہا ہوں
گو نام اور نشان ہے ظاہر میں میرا بارو
جو دیکھو فی الحقیقت ہوں وہم یا گلاب ہوں
شعر منصور کا لشکر ہڑا ہے دشتِ وحشت میں
چلو بارو وہ اڑتی ماریوں کے ہیں نشان اپنے
بیل ہو لے قیامت عذابِ حشر کی صلح
ولے کسی کو غذا کسی کا بھلا نہ کرے

ان اشعار کو پڑھتے ہوئے آپ کو ایک لہجے کا احساس ضرور ہوگا۔ ان میں
آپ کو ایسے مضامین نظر آئیں گے جو اس سے پہلے اس طور پر اردو شاعری میں
نہیں آئے تھے۔ چنانچہ آپ کو گہری مخالفت اور شاعرانہ نازک خیالی کا بھی
احساس ہوگا۔ آپ کو، پچھلے شعرا کے مقابلے میں، الفاظ کا چتر انتخاب
بھی نظر آئے گا۔ اظہارِ بیان کی صورت بھی نکھری ہوئی سی نظر آئے گی
لیکن ان تمام خصوصیات کے باوجود شعر میں کوئی ایسی کسر رہ گئی ہے
کہ وہ ہم پر چھا نہیں جاتا۔ یہ شاعری خود تو بھرپور اور مکمل نہیں ہے
لیکن بھرپور شاعری کے امکانات روشن ضرور کر رہی ہے۔ میر نے عزت کی
شاعری کے بارے میں کہا تھا کہ ”اسالیبِ کلام سے ظاہر ہوتا ہے کہ ان
کے ہاں دردمندی بہت ہے۔“^{۳۷۶} یہ دردمندی جو میر کو عزت کے کلام
میں نظر آتی تھی آج ہمیں اس لیے نظر نہیں آتی کہ اس وقت تک اردو شاعری
دردمندی کی اس کسری صورت سے بھی پوری طرح آشنا نہیں تھی۔ عزت
نے اردو غزل کو یہ شکل دے کر اسے ولی دکنی سے آگے بڑھایا اور نوجوان
معاصروں نے، جن میں خود میر بھی شامل تھے، اسے مکمل کر کے اتنا آگے
بڑھایا کہ آج جب یہ پہلی صورت ہمارے سامنے آتی ہے تو ہم اس میں
دردمندی اس لیے محسوس نہیں کر پاتے کہ اس دردمندی کی زیادہ مکمل
صورت ہمیں میر، درد اور سودا وغیرہ کے ہاں نظر آتی ہے۔ عزت کے ہاں
معلوم ہوتا ہے کہ غزل کی صورت نکلی رہی ہے۔ میر، سودا اور درد کے ہاں

اس کے غلوخیال پوری طرح نکھر آتے ہیں۔ اردو غزل کی روایت میں عزلت کا یہی مقام ہے۔

عزالت کی غزل گو بحیثیت مجموعی دیکھا جائے تو ایک بات تو یہ معلوم ہوتی ہے کہ ہندوی الفاظ کا استعمال کم ہو گیا ہے اور فارسی غزل کا رنگ گہرا ہو گیا ہے۔ یہ اثر زبان و بیان پر بھی ہے، مضامین و خیال پر بھی ہے اور علامات و رموزات پر بھی۔ مثلاً گل و بلبل کا استعمال جس کثرت سے عزالت کے ہاں ہوا ہے کسی دوسرے معاصر شاعر حتیٰ کہ قباہاں کے ہاں بھی نہیں ہے۔ پھر وہ فارسی منہیات و رموزات مثلاً چمن، شمشاد، داغ، بت، بگولا، بہار، وحشت، گریبان، سبیل، شبنم، کبان، ابرو، شمع، پروانہ، شیریں، نرہاد، کوہکن، لمہ ستوں، خسرو، پرویز، شیشہ، سنگ، رقیب، تیشہ، قاتل، دیوانہ، زنجیر، زلف، لوگس، آئینہ، لالہ، داغ، قمری، موج، جیب، چاک، یزد مجنوں، لیلیٰ، صحرا، خاک، آبلہ، جنگل، صحرا، گردباد، جنوں، صرصر، بیابان، خار، آئینا، لیکانہ، طوق، پتنگ، عبا، نسیم وغیرہ الفاظ کا جس التزام کے ساتھ استعمال کرتا ہے وہ اس دور کے کسی دوسرے شاعر کے ہاں نظر نہیں آتا۔ عزالت کی غزل فارسی غزل کے وجود اور اردو شاعری سے اس کے گہرے اثر و تشعّی کا احساس دلاتی ہے۔ یہ ہمیں فارسی غزل کی سی اردو غزل معلوم ہوتی ہے۔ دوسری بات یہ کہ عزالت کے ہاں قطعہ بند غزلیں بہت ہیں جن میں خیال گو ہویلا گر اس طور پر یقینی کیا گیا ہے کہ قطعہ بند غزل ایک نظم کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ تیسری بات یہ کہ عزالت لمبی جھروں کا بہت استعمال کرتا ہے۔ اس کے ہاں خیال بھیل گر وضاحتی رجحان کے ساتھ غزل میں آتا ہے۔ ایک اور بات یہ کہ عزالت کی زیادہ تر غزلیں ایسی زمینوں میں ہیں جو مزاجاً زیادہ چلید رنگ کی حامل ہیں اور اسی لیے نوجوان معاصروں میں زیادہ مقبول ہوتی ہیں۔ وہ اشرف، فائز یا مبتلا کی طرح قدیم اساتذہ اور خصوصاً ولی کی زمینوں میں غزلیں نہیں کہتا بلکہ نئی نئی زمینیں، خیال و احساس کی مناسبت سے، دریافت کر کے اردو غزل کو ایک جدید رنگ دیتا ہے۔

عزالت کی غزل میں ایک اور بات قابل ذکر یہ ہے کہ اس کے ہاں روایتی تصورات اور ان کے بنیادی روایتی تشعّی بدل کر ایک نئے رخ سے سامنے آتے ہیں۔ مثلاً شمع پروانہ یا چراغ و پروانہ کے روایتی تصور کا بنیادی تشعّی یہ ہے کہ پروانہ عاشق ہے جو اپنے محبوب شمع یا چراغ پر جان نثار

مگر دینا ہے۔ فارسی شاعری میں اور اس کے زیر اثر اردو شاعری میں پروانہ جان لٹاری و وفا کا اشارہ ہے لیکن عزالت اس روایتی رشتے کو بدل کر یہ تصور دینا ہے کہ پروانہ تو پل بھر میں جل جاتا ہے لیکن شمع اور چراغ تو رات بھر جلنے رہتے ہیں۔ پل بھر میں جل مرنے سے دائم سلگنے رہنا زیادہ قابلِ ذکر ہے۔ مثلاً یہ شعر دیکھیے جس میں اسی بات کو بیان کیا گیا ہے :

وہ پل میں جل بیٹھا اور یہ تمام رات چلا
ہزار بار ہلنگے سے ہے چراغ پہلا
معتقد ہوں شمع کے ثابت قدم چلنے کا میں
کے تک ہے دم میں پروانے کے جل جانے کا شور
لے پہنچیں بلبلوں کی ہشتی کو غم پروانے
جو دائم سلگیں ان کو پل میں جل جانے سے کیا نسبت

ایک قطعہ بند غزل ۳۸ میں، جس کا پہلا مصرع ”گہا میں رات ہتکوں کو شمع کے آگے“ ہے، اس تصویر کی وضاحت کی ہے۔ ایک اور قطعہ بند غزل میں چراغ و پروانے کے رشتے کا ایک اور لیا پہلو دریافت کیا ہے :

چراغ روز سے بوجھا کسی نے یہ گم ہشتک
کسی دن آگے تیرے صدفے ہو جلا بھی ہے
گہا یہ جل کے کہ پڑے ہیں دن اوسے شب کو
سیاہ روڑی کسی غم نے سہا بھی ہے
میرا جو ہوتا وہ عاشق تو دن کو بھی چلتا
وصالہ یاو سے کوئی گزر گیا بھی ہے
ہوا جو عاشق اوسے وصلہ بار میں عزالت
بتا تو فرق شب و روز کچھ رہا بھی ہے

گل و بلبل فارسی شاعری میں عشق کی بنیادی علامتیں ہیں۔ بلبل گل پر عاشق ہے اور اس کے عشق میں قالہ و فریاد کرتی ہے۔ عزالت اس تصور کو بھی بدل دیتا ہے اور گل کو ایک بالکل نئے زاویے سے دیکھتا ہے جو اردو شاعری میں پہلی بار سامنے آتا ہے :

تجھ سے آئے بلبل زیادہ گل میں ہے تاثیر عشق
دل میں خون، لب پر ہنسی ہے، اوس کے پیراہن میں آگ

یہ ایک شعر اور دیکھیے جس میں گل اور دیا، بلبل اور ہتک کو اسی بدلے

ہونے تصور کے ساتھ پکچا کیا گیا ہے :

ہے گل جو جب چاک و دہا پہلے ہے جلے
ہے بلبل اور ہتنگ کا یہ جال دیکھنا

اسی طرح نرہاد و شیریں کی راویاتی تصور ، جو فارسی شاعری سے اردو شاعری میں آیا ہے ، عزلت کے ہاں بدل جاتا ہے ۔ ایک قطعہ بند غزل کے یہ تین شعر بڑھے :

ملی نہیں مینے میں عزلت سے کوہ کنت کی روح
گہلا میں اس کو ارے سر چڑھے یہ کیا تھی ہوس
نیرے تو سر میں بھرا تھا خیال شیریں کا
نہ مارا تھا تجھے لہجہ اوس پر اے بے کس
گہلا عشق نہیں گھولنا جان کا ورلہ
میں بھلا شیریں یہ ہر روز لاکھ سوز و مکیں

ایک اور قطعہ بند غزل میں^{۹۹} ، جس کا پہلا مصرع ”بے متوں جا کے کہا روح سے نرہاد کی میں“ ہے ، اس بدلے ہوئے تصور کو اور وضاحت سے بشر کیا ہے ۔

عزلت ”پور“ کا شاک نہیں ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ
اے نالہ گوش رس ہو لیک میں ہوں چور کا عاشق
بہادا لطف پر آ جائے مت اوس میں اثر گہجو

اسی طرح وہ ”درد“ کا بھی قدردان ہے اور اس کی وجہ یہ بیان کرتا ہے :

وہ قدردان درد ہوں عزلت گمہ جوں صدف
کوہر دینوں اوسے جو ہوئے دل شکن مجھے

اگر اس زاویے سے عزلت کی شاعری کا مطالعہ کیا جائے تو اس کے ہاں بہت سے بنیادی تصورات اور رشتے بدلے یا بدلتے ہوئے نظر آئیں گے ۔ اس کے ہاں روایتی تصورات سے انحراف و بغاوت کا شدید احساس ہوتا ہے اور اس کی ایک وجہ یہ بھی نہیں کہ عزلت ملائمہ مشرب رکھنے تھی ۔ زمانے کی وضع کے خلاف لازمی موغہ منڈاتے تھے اور رلدوں کی سی وضع سے رہتے تھے ۔ اسی مزاج نے ان کی شاعری کو بھی متاثر کیا ۔ عزلت نے مسلمہ تصورات کو بدل کر ایک نئے زاویے سے انہیں دیکھنے دکھانے کی طرح ڈالی ۔ یہ عزلت کی شاعری کا عام مزاج ہے ۔ عزلت کے ہاں جہاں گل و بلبل ، شمع و پروانہ اور شیریں نرہاد کی لہجہی علامات مخصوص تصورات کے ساتھ ابھرتی ہیں وہاں دو علامات

اس کی شاعری میں خاص اہمیت رکھتی ہیں۔ ایک ”ہنگولا“ (ہنگولا) اور دوسری ”لالہ“۔ ہنگولا قوت کی علامت ہے۔ دفتر جنوں کی لاک ہے۔ عشق کی بے قراری، سفر و کثرت کو مٹانے کا اشارہ ہے۔ ”لالہ“ آگ ہے، سراپا داغ ہے۔ عشق میں جلنے اور خون دل پی کر ہنسنے کا اشارہ ہے۔ عزت کے ہاں مخصوص الفاظ چلی بار علامات بن کر ابھرتے ہیں اور اس کی شاعری کا محور بن جاتے ہیں۔ علامات کا یہ شعور اپنی تخلیق اہمیت کے ساتھ چلی بار اردو شاعری میں عزت کے ہاں نظر آتا ہے۔ عشق، جو عزت کی غزل کا مرکزی موضوع ہے، انہی علامات، رمزیات اور کنایات کے ذریعے ظاہر ہوتا ہے اور اردو غزل کو ایک نئے انداز سے روشناس گرا کے روایت کو خوش رنگ بنا دیتا ہے :

رہا ہے سب شعرا کا سخن ولے عزت

ہزاری پختہ دعوائے دار گفتگو معلوم

ایہام گو و شیر ایہام گو شعرا کے بعد اب اگلے باب میں ہم ”دردِ عمل کی تحریک“ کا مطالعہ کریں گے جو اس صدی میں اردو شاعری کی وہ دوسری اہم ادبی تحریک ہے جس نے نہ صرف ایہام گوئی کو تکمال باہر کر دیا بلکہ اردو شاعری کا رخ بدل کر اس نئے مذاق اور معیار سخن کو جنم دیا جس سے مستقبل قریب میں میر، سودا اور درد جیسے شاعر پیدا ہو سکے۔

حواشی

- ۱۔ مجموعہ ”نفز : قدرت اللہ قاسم، مرتبہ محمود شیرانی، دیپاچہ صفحہ ۱۷، لاہور ۱۹۳۳ ع۔
- ۲۔ تاریخ ادبِ اردو (جلد اول) : ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۱۷۳ - ۱۷۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۵ ع۔
- ۳۔ دیوان حسن شوق : مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی، مقدمہ ص ۳۱، انجمن ترقی اردو پاکستان گجراتی ۱۹۷۱ ع۔
- ۴۔ گلشن گفتار : خواجہ خان حمید اورنگ آبادی، ص ۱۲، مکتبہ ابراہیمیہ، حیدر آباد، ۱۹۳۲ ع۔
- ۵۔ اشرف کجراتی : از قاضی احمد میاں اختر جونا گڑھی، مطبوعہ صد ماہی ”اردو“ دہلی، ص ۱ - ۲۶، جنوری ۱۹۴۷ ع۔

۶۔ اس بحث کے لیے دیکھیے ”تاریخ ادب اردو“ (جلد اول) ڈاکٹر جمیل جالبی
ص ۵۳۵ - ۵۳۸ -

۷۔ گلشن گفتار : حمید اورنگ آبادی ، ص ۱۳ -

۸۔ نغزن شعرا : قاضی نور الدین حسین خاں رضوی لائق ، ص ۳۵ ، انجمن
تری اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ ع -

۹۔ قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ ”ترتیب کے وقت ہڈول فائز شیباب کی
ابتدا تھی۔ فائز الصغاب الفاظ میں غیر محتاط نہیں تو ابتدائے سن شیباب
سے ۲۵ برس سے زیادہ کی عمر مراد نہیں ہو سکتی۔ اس حساب سے سال
ولادت ۱۱۰۴ھ کے لگ بھگ قرار پاتا ہے۔“ عیازستان : قاضی عبدالودود
ص ۲ ، ادارۃ تحقیقات اردو پٹنہ ۱۹۵۷ ع -

۱۰۔ تاریخ ہندی میں ۱۱۵۱ھ کے تحت لکھا ہے کہ ”مدر الدین محمد خاں بن
زبرست خاں بن ابراہیم خاں بن علی مردان ... در ماہ صفر در شاہجہان
آباد فوت شد۔“ تاریخ ہندی ، مرتبہ امتیاز علی عرشی ، علی گڑھ ۱۹۶۰ ع -

۱۱۔ سنیہ ہندی : بیگوان داس ہندی ، مرتبہ عطا کاکوی ، ص ۱۵۴ ، ادارۃ
تحقیقات عربی و فارسی - پٹنہ ، ج ۲ ، ۱۹۵۸ ع -

۱۲۔ فائز دہلوی اور دیوان فائز : مرتبہ سید مسعود حسن رضوی ادیب ،
ص ۸۱ - ۹۹ ، انجمن تری اردو ہند علی گڑھ ۱۹۶۵ ع -

۱۳۔ ایضاً ، ص ۱۰۳ -

۱۴۔ ایضاً ، ص ۱۸۷ -

۱۵۔ سیر المتأخرین : (جلد دوم) ، ص ۸۹۸ - ۸۹۹ ، نولکشور ۱۸۷۶ ع -

۱۶۔ کیمرچ ہسٹری آف انڈیا : جلد چہارم ، ص ۷۷ ، کیمرچ یونیورسٹی
بریس ۱۹۳۷ ع -

۱۷۔ مائکر الاسراء : صمصام الدولہ شاہنواز خاں ، ترجمہ محمد ایوب قادری ،
ص ۵۸۸ - ۵۹۰ ، سرگزی اردو بورڈ لاہور ۱۹۷۰ ع -

۱۸۔ سیر المتأخرین : جلد دوم ، ص ۳۹۴ -

۱۹۔ تاریخ ہندی : مصنفہ میرزا محمد بن رستم مخاطب بہ معتد خاں بن قباد مخاطب
بہ دیانت خاں حارث بدغشی دہلوی ، جلد ۲ ، حصہ ۶ (۶۱ - ۱۱۱.۱) ،

بہ تصحیح و تفسیر امتیاز علی عرشی ، ص ۷۹ ، شعبہ ”تاریخ“ مسلم یونیورسٹی
علی گڑھ طبع اول ۱۹۶۰ ع -

۲۰۔ دیوان عیداللہ خان مینلا : مرتبہ ڈاکٹر نعیم احمد ، مطبوعہ ”نہر“ دلی

شمارہ ۱۵ ، جلد ۱۱۵ ، ۱۹۷۱ء -

۲۱- فتوح المعین : مخطوطہ قاضی محمد ، ص ۲۲ - ۲۳ ، انجمن ترقی اردو پاکستان گجراتی ۔

۲۲- گیان سروپ : از شاہ تراب ، مخطوطہ نمبر ۷۷۳ ، تذکرہ مخطوطات جلد چہارم مرتبہ ڈاکٹر عی الدین زور ، ص ۱۱۸ - ۱۲۰ ، حیدرآباد دکن ۱۹۵۸ء -
ڈاکٹر سیدہ جعفر نے (مقدمہ "من سبھاؤن" ، ص ۷ ، مطبوعہ حیدرآباد ۱۹۶۵ء) ۱۱۲۱ھ سنہ کتابت کی بنیاد پر تراب کا سال پیدائش ۵۱۱۰ھ - ۵۱۱۰ھ متعین کیا ہے جو صحیح نہیں ہے ۔

۲۳- اس کا سال تصنیف اس شعر سے ظاہر ہوتا ہے :

بزار و یک مد و ہفتاد مد سن مرثب چپ ہوا ہزار روشت

۲۴- انجمن ترقی اردو کے مخطوطے (قا ۴/۱) میں ترقیے کی اس عبارت ہے "تحریر فی التاريخ دوم شهر ربیع اول ۱۱۸۰ھ تحریر یافت در کلبہ کہ شد ہون اللہ تعالیٰ" واضح ہوتا ہے کہ شاہ تراب نے یہ نظم ۱۱۸۰ھ سے پہلے لکھی تھی ۔ کاتب کا نام سلام لیں ہے ۔ اس نظم کے اس مصرع سے "ہر بانک بولا بولا ہوں" معلوم ہوتا ہے کہ یہ لوجوانی کی تصنیف ہے ۔

۲۵- مخطوطہ (نمبر قا ۴/۱) انجمن ترقی اردو پاکستان گجراتی ۔

۲۶- مقالات الشعرا : مرتبہ سید حسام الدین راشدی ، ص ۳۵۵ ، سندھی ادبی بورڈ حیدرآباد سندھ ۱۹۵۷ء -

۲۷- تحفہ الکرام : (جلد سوم) ، ص ۲۵۴ ، مطبع ناصری دہلی ۔

۲۸- میر علی شیر قانع ٹھٹھوی نے جو قطعہ "تاریخ" تکمیل لکھا ہے اس کے اس آخری شعر سے ۱۱۸۱ھ برآمد ہوتے ہیں :

سال کسامت چو نمود از خسرو سوال

"اہنک چہ منتخب" ز دل آمد سراپام (۱۱۸۱ھ)

تحفہ الکرام (جلد سوم) ، ص ۲۶۰ -

۲۹- مقالات الشعرا : ۱۱۶۹ھ - ۱۱۷۳ھ کے درمیان مکمل ہوا ۔

۳۰- مقالات الشعرا : ص ۳۵۶ ، سندھی ادبی بورڈ حیدرآباد سندھ ۱۹۵۷ء -

۳۱- مائر الکرام : آزاد بلگرامی ، ص ۲۱۸ ، "رحلت سید بہت و ہفتم جہادی الاول ۱۱۳۸ھ ... واقع شد ۔ آرام گاہ ہندو سورت" مطبع منید عام آگرہ

۱۹۱۰ء -

- ۲۲۔ بیاض (قلمی) : انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی میں ان کا کلام ملتا ہے ۔
دیکھیے بیاض نمبر کا $\frac{۳۰}{۶۳۵}$ ، ص ۱۰۰ ۔
- ۲۳۔ سرو آزاد : آزاد بلکراسی ، ص ۲۳۶ ، مطبع دخانی دہاء عام لاہور ۱۹۱۳ ع ۔
- ۲۴۔ دیوان عزت : مرتبہ عبدالرزاق قریشی میں صفحہ ۵۶ پر عزت کی ایک تصویر شائع کی گئی ہے ۔ ادبی پبلیشرز بمبئی ۱۹۹۲ ع ۔
- ۲۵۔ تحفہ الکرام : (جلد دوم) مطبع حسینی ، وزیر گنج ، لکھنؤ ۔
- ۲۶۔ تذکرۃ گل رعنا (قلمی) : لچھی نرائن شفیق ، ص ۸۳ ، غزلوں انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۔
- ۲۷۔ گلشن گفتار : مرتبہ سید جید ، ص ۶۵ - ۶۶ ، مکتبہ ابراہیمیہ حیدر آباد دکن ۱۳۳۰ھ ۔
- ۲۸۔ تحفہ الشعراء : میرزا افضل بیگ خان قاضی ، مرتبہ ڈاکٹر حفیظ تنیل ، ص ۱۶ ، حیدر آباد دکن ۱۹۹۱ ع ۔
- ۲۹۔ تذکرۃ علی نظیر : سید عبدالوہاب افتخار ، مرتبہ سید منظور علی ، ص ۹۷ ، جامعہ الہ آباد ۱۹۳۰ ع ۔
- ۳۰۔ گل رعنا (قلمی) : ص ۸۳ ، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۔
- ۳۱۔ چمنستان شعرا : لچھی نرائن شفیق ، ص ۷۶ ، انجمن ترقی اردو لاہور آباد دکن ۱۹۲۸ ع ۔
- ۳۲۔ نکات الشعراء : ص ۹۸ ، نظامی پریس بنگالور ۱۹۲۲ ع ۔
- ۳۳۔ دیوان عزت : ص ۷۹ ، مرتبہ عبدالرزاق قریشی ، ادبی پبلیشرز بمبئی ۱۹۹۲ ع ۔
- ۳۴۔ ہادی نامہ عزت : مرتبہ عبدالرزاق قریشی ، ص ۵۵ ، مطبوعہ نوائے ادب بمبئی ، جولائی ۱۹۶۳ ع ۔
- ۳۵۔ راگ مالا : خطوط انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۔
- ۳۶۔ فہرست خطوط انجمن ترقی اردو : (جلد اول) ، مرتبہ امیر صدیقی امرہوتی ، ص ۲۵۱ - ۲۵۶ ، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۶۵ ع ۔
- ۳۷۔ نکات الشعراء : ص ۹۸ ، نظامی پریس بنگالور ، ۱۹۲۲ ع ۔
- ۳۸۔ دیوان عزت : مرتبہ عبدالرزاق قریشی ، ص ۳۵ ، ادبی پبلیشرز بمبئی ۱۹۹۲ ع ۔
- ۳۹۔ ابضاً : ص ۲۷ ۔

اصل القیاسات (فارسی)

- ص ۲۰۰ "عمر گران ماه" خود را بمقدور دل نثار ویر خود کرده ."
- ص ۲۰۱ "جامع اکثر علوم بود خصوصاً در اعمال سیمیا و صنائع بدایع کمال مهارت داشت ."
- ص ۲۰۲ "در عتفان شباب حدیثی در مزاج و شوخی در طبیعت به مرتبه تمام بود . معیناً گرفتاری دل و تعلق به خوابان شعریه . غزل طبع می شد . . . و این هیچ مدان هرگز بدستور شعرای دیگر نمی و لکن برای مضمون نه کرده . در غلبات شوق آن چه به خاطر می رسید بوقت تحریر می نمود ."
- ص ۲۰۶ "شاه ابدالی پشم جادی الاول روز جمعه در مکه سیمین و مآنه بعد الاثاف از قندهار چندوستان رسیده داخل قلعه شاهجهان آباد گردید و باعالمکبر قالی ملاقات نمود . . . این مرتبه پنجم است که شاه ابدالی وارد هندوستان گردید . . . و پشم شوال سال سیمین و مآنه بعد الاثاف مع شاهزاده ها و جان باز خان گنجپده و عبور گشتا نموده ."
- ص ۳۰۷ "میر محمد عیدالله مخاطب بشریعت الله خان ثم به عیدالله خان چهار مظفر جنگ ثم المعتمد الملک میر جملہ معظم خان خانانان چادر مظفر جنگ ترخان سلطان بن میر محمد ولاء سمرقندی از اعظم اسرای عصر - ۵ وجب قریب بشام در شاهجهان آباد فوت شد - عصرش ۶۴ سال و چند ماه ."
- ص ۴۱۹ "بعد ثواب سیف الله خان در شهر اربین و مآنه و الف از زیارات عتبات عالیات مراجعت نموده به قله ساکن گردید و تاسل و تمسک کرد . . . از چند ماه در گزشت است ."
- ص ۴۲۰ "اکثر در مرتبه حضرات شهدا علیهم التحية و التنا اشتغال دارند - بزبان هندی و فارسی دیوانهای متعدد در مرتبه و بعضی در غزلیات و منافی درست کرده . روضه الشهداء را بنظم کشیدند - سرعت فکر بمقدور است که قریب یک بیت تا این زبان از زبان فصاحت بیان شای سروده باشد - قبولیت تمام در کلام شان شایع و

این تخلص بخشی حضرت در روها است - الحق ذات بابرکات ایشان
از متبرکات است -"

"در معقولات حیثیتی خوب بهم رسانیده -"

ص ۳۱۶

"در موصیق دستگاه عالی دارد و از نغمه خوانی گلو سوز بلبل را بوجد

ص ۳۱۶

می آرد و در مصوری ثانی پوزاد و در کبیت و دیوان زبان پندی استاد -"

"هیچ احدی از فضلا و علما نمی توانست که بدبخت علم مقابل

ص ۳۱۶

ایشان دم زند -"

"سلامتی به شرب دارد و ریش پروت تراشیده بوضع ولدان

ص ۳۱۶

می باشد -"

"مزاج او شان میلان ریخته بسیار دارد -"

ص ۳۱۷

"از احاطه کلام شان واضح می گردد که بهره بسیاری از

ص ۳۱۷

دردمندی دارند -"



فصل چہارم

ردِ عمل کی تحریک

اسباب ، خصوصیات ، معیار سخن

جد شاہ کا دور سلطنت ۱۱۳۱ھ سے ۱۱۶۱ھ / ۱۷۱۹ء - ۱۷۴۸ء تک رہتا ہے لیکن مزاج کے اعتبار سے اسے ہم دو حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ قادر شاہ کا حملہ اور دلی کا قتل عام (۱۱۵۱ھ / ۱۷۳۹ء) وہ الم ناک واقعہ ہے جو اس معاشرے کے مزاج کو بدل دیتا ہے۔ میر عبدالحی تابان کا یہ شعر غم و غصہ اور درد و کرب کی اسی کیفیت کا اظہار کرتا ہے :

داغ ہے بالہ سے نادر کے مرا دل تابان

نہیں مقدور جا چہیت لون تخت طاؤس

نادر شاہ کے حملے سے پہلے یہ معاشرہ رنگِ طرب میں ڈوبا ہوا تھا۔ قادر شاہ کے حملے کے بعد یہ معاشرہ اضطراب و غم بانی اور احساسِ فنا کے ساتھ غم و الم میں ڈوب جاتا ہے۔ ظاہر ہے اس مزاج کی ترجمانی قرعہ بازی ، لطیفوں اور ایہام گوئی سے نہیں کی جا سکتی تھی۔ اس کے لیے نئے قسم کے رنگ سخن اور نئی قسم کی زبان کی ضرورت تھی۔ ایسا رنگِ سخن جو اس دور کے باطن سے ہم آہنگ ہو اور اس کے دلی جذبات و احساسات کی ترجمانی کر سکے۔ تہذیبی و معاشرتی رجحان زندگی کی گہرائیوں کے ساتھ بدلنے والی اور اپنے قانونِ لطیفہ میں ظاہر ہونے والی۔ یہی صورت اس دور میں ہوئی۔ جد شاہ جو جام و دلآرام کا دلدادہ تھا آخر عمر میں قبروں کی صحبت میں غوش رہتا تھا اور انہی کے ساتھ بیٹھتا تھا۔^۱ جد شاہ کے مزاج کی یہ تبدیلی بدلے ہوئے حالات اور اُن کے اثرات کا منطقی نتیجہ تھی۔ یہ اس کرب کا اظہار تھی جس سے بادشاہ ، رعایا اور اس معاشرے کا ہر فرد دوچار تھا۔ معاشرے کے مزاج میں یہ ایک ایسی بڑی تبدیلی تھی جس کی جڑیں اس کے باطن سے بھڑکی تھیں اور اندر ہی اندر اس کے مذاق ، پسند و ناپسند اور ذہنی و فکری رویوں کو تبدیل کر رہی تھی۔ اس کیفیت میں ایہام کی شاعری بنیاً معاشرے کے لیے لاپرواہ قبول نہیں ہو سکتی تھی۔

اس بدلی ہوئی ذہنی کیفیت میں ایہام گوئی کے رواج کا سوج غروب ہوئے لگتا ہے۔ نئے رجحانات ذہنی تبدیلیوں کے ساتھ پیدا ہوئے ہیں اور رفتہ رفتہ ان پرانے رجحانات کو نکال باہر کرتے ہیں جو قاری دھارے سے الگ ہو جاتے ہیں۔ ایہام گوئی چونکہ نئے رویوں اور ذہنی تبدیلیوں کا ساتھ دینے سے قاصر تھی اس لیے چند سال کے اندر اندر اس کا اثر زائل ہو گیا اور اس کی جگہ نئی شاعری نے لی۔ اس نئے رجحان کے پہلے ترجیحاً مرزا مظہر جانجاناں تھے جو ایک طرف فارسی و اردو کے شاعر تھے اور دوسری طرف روحانی سطح پر اس دور میں رشد و ہدایت کا مرکز تھے۔ انہوں نے بدلے ہوئے حالات، نئے ذہنی تقاضوں اور معاشرتی تبدیلیوں کے پیش نظر محسوس کیا کہ ایہام گوئی نہ صرف بے وقت کی راگینی ہے بلکہ اس کے زیر اثر شاعری میں حقیقی دل جذبات کا اظہار بھی نہیں ہو سکتا۔ یہ محسوس کر کے مرزا مظہر نے ایہام گوئی ترک کر دی اور اپنے شاگردوں کو بتایا کہ اب شاعری میں ایہام کے بجائے سچے عاشقانہ جذبات کا اظہار کرنا چاہیے اور عجاز و حقیقت کو ملا کر شاعری میں دل کی بات بیان کرنی چاہیے۔ اسی کے ساتھ انہوں نے فارسی شاعری اور اس کے اسالیب کے اتباع پر زور دیا۔ اپنے دور کے مذاق سخن کو ستارنے کے لیے فارسی شاعری کا ایک ایسا انتخاب کیا جس میں کم و بیش پانچ سو معروف و غیر معروف شعرا کے اہمے اشعار کا انتخاب تھا جس میں سچے جذبات اور قہر بات عشق کا اظہار کیا گیا تھا۔ مولانا شبلی نے لکھا ہے کہ ”میں نے ثقافتِ دہلی سے سنا ہے کہ مرزا غالب وغیرہ کا خیال تھا کہ ہندوستان میں فارسی شاعری کا مذاق صحیح جو دوبارہ قائم ہوا وہ اس انتخاب (غریبہ جواہر) نے قائم کیا۔“ اس انتخاب نے اس دور کے شعرا کو متاثر کیا اور وہ ایہام کی گرفت سے آزاد ہو کر عشق اور وارداتِ عشق کو موضوع سخن بنانے لگے۔ اہمات اللہ خان پٹین، مرزا مظہر کے شاگردوں میں پہلے شاعر ہیں جنہوں نے اس رنگِ سخن کو اپنایا اور جس کی وجہ سے نوجوانی ہی میں ان کی شہرت سارے ہر عظیم میں پھیل گئی۔ فارسی شاعری کے اس اتباع کے ساتھ ہی، ایہام پیدا کرنے کے لیے الفاظِ تازہ کی تلاش میں جو تقیل پندی الفاظِ اردو شاعری میں داخل ہو گئے تھے، نکال باہر ہونے لگے اور ان کی جگہ فارسی الفاظ و تراکیب لینے لگے۔ مرزا مظہر جانجاناں کی اس اولیت کا اعتراف اس دور کے تذکرہ نویسوں نے بھی کیا ہے۔ قدرت اللہ شوق نے لکھا ہے کہ :

”سب سے پہلے جس شخص نے طرزِ ایہام کوئی ترک کیا اور دھتہ کو

اردو نے معلیٰ شاہ جہان آباد کی زبان میں کچھ آج کل عوام و خواص میں مقبول ہے ، مریض کچھ زبداۃ العارفین ، قدوة الواسعین جالپائیاں مرزا مظہر ہیں ۔۔۔ حق تعالیٰ سلامت رکھے ۳۵

شورش نے لکھا ہے کہ :

”مردمانِ دہلی اس سے قبل اشعارِ ریختہ آبرو اور ولی کے انداز میں کہتے تھے ۔ آج کل جو طریقہ رواج میں ہے آنحضرت (مرزا مظہر) کا جاری کیا ہوا ہے ۔“ ۳۶

علامہ ہمدانی مصحفی نے (جنہوں نے مرزا مظہر سے اپنی ملاقات کا ذکر کیا ہے) واضح الفاظ میں لکھا ہے کہ :

”سخن گوئی کے آغاز میں کچھ ابھی میر و مرزا وغیرہ گوئی بھی میدان میں نہیں آئے تھے ، ایہام گوئیوں کے دور میں جس نے ریختے کو فارسی کے انداز میں کہا وہ (مظہر) ہیں ۔۔۔ حقیقت یہ ہے کہ قنبر کے خیال میں زبانِ ریختہ کو اس انداز میں پیش کرنے کے اولین نقاش مرزا ہیں ۔ بعد میں دوسروں نے ان کا پیچ کیا ۔“ ۳۷

حکم و لیش ۱۱۱۵۱ / ۱۷۲۹ع کے فوراً بعد ایہام گوئی کے خلاف لئے شعری رجحان کا ، جسے ہم نے ”رد عمل کی تحریک“ کا نام دیا ہے ، آغاز ہوا ۔ اس تحریک کے نقادوں میں مرزا مظہر جالپائیاں تھے ۔ رد عمل کی تحریک کی خاص خاص باتیں یہ تھیں :

(۱) رد عمل کی تحریک کے زیر اثر شعرا نے ایہام گوئی ترک کر دی ۔ نکلت الشعرا ۱۱۱۶۵ / ۱۷۵۲ع میں میر نے اسے شاعرانہ صفت کی خصوصیت قرار دیا ہے اور لکھا ہے کہ ”اب شعرا اس صنعت کی طرف کم توجہ کرتے ہیں مگر جب نہایت شستگی کے ساتھ بالذمہ چائے ۔“ ۳۸

(۲) شاہ جہان آباد کی اردو نے معلیٰ کو شاعری کی زبان بنایا اور ایہام گوئیوں کے زبان و محاورہ کو ، جس پر ولی دکنی کی زبان کا گہرا اثر تھا ، ترک کر دیا ۔

(۳) فارسی کے تازہ گوئیوں کی پیروی میں ایسا انداز شاعری اختیار کیا جس سے مجازی و حقیقی عاشقانہ جذبات کا اظہار ہو سکے ۔ ایہام گوئی کا زور ایسے الفاظ کی تلاش پر تھا جن سے دو معنی پیدا کر کے دائر ایہام دی جا سکے ۔ تازہ گوئی میں صفائی و شستگی کے ساتھ

سخن بے تلاش پر زور دیا گیا۔ یہی وہ انداز ہے جس کے بارے میں گردیزی نے لکھا کہ ”رغزہ شاعرانہ اصطلاح میں ایسا شعر ہے جو ملکیت ہندوستان کی زبان اردو نے معاول میں شعر فارسی کے انداز میں لکھا جائے۔“^{۹۰}

(م) اس تحریک کے شعرا نے ایسی فارسی تراکیب استعمال کیں جو زبانِ رغزہ کے مزاج سے مناسبت رکھتی تھیں۔^{۹۱}

(۵) ردِ عمل کی تحریک نے زیر اثر فارسی زبان و شاعری کے اثرات بڑھ گئے اور اردو شعرا شعوری طور پر فارسی شاعری اور تازہ گوئیوں کی پیروی کرنے لگے۔ احمد علی خان یکتا نے لکھا ہے کہ ”معنی گو قریب الفہم (الفاظ کے ذریعے) اس صفائی و سنجیدگی سے باندھنا کہ سننے والے کو کسی شرح یا لغت کی ضرورت نہ ہو اور قصیدہ، رباعی، غزل، مرثیہ، مثنوی وغیرہ پر باب میں فارسی والوں کی پیروی کرنا۔ اس کے بانی مرزا جانتا لال مظہر ہیں۔“^{۹۲}

ردِ عمل کی تحریک کا اثر یہ ہوا کہ نئی نسل کے شعرا نے ان نئے شعری رجحانات کو اپنی شاعری کی اساس بنا لیا اور حاتم جیسے شاعر نے بھی، جو ابتدا میں سے ایہام گوئیوں کے ساتھ تھے اور ۱۱۱۳ھ/۳۰ - ۱۳۱۰ع میں اپنا دیوان بھی مرتب کر چکے تھے، اس نئے رنگِ سخن میں شاعری شروع کر دی۔ حاتم کے ”دیوان زادہ“ میں ۱۱۵۹ھ/۱۳۶۶ع کے تحت جو غزل ملتی ہے اس میں یہ شعر^{۹۳}:

کہتا ہے حال و شستہ سخن بسکہ بے تلاش

حاتم کو اس سبب نجیب ایہام پر نگاہ

اس بات کا ثبوت ہے کہ ۱۱۵۹ھ/۱۳۶۶ع تک ایہام کا سکہ نکال باہر ہو چکا تھا۔ ۱۱۵۲ھ میں حاتم بلیں کی زمین میں بھی غزل کہہ چکے تھے جس میں ایہام نہیں ہے^{۹۴} جس سے یہ بات بھی ثابت ہوتی ہے کہ ردِ عمل کی تحریک کا آغاز ۱۱۵۱ھ/۱۳۶۹ع کے فوراً بعد ہو گیا تھا۔ شاہ حاتم نے ردِ عمل کی تحریک کے زیر اثر نیا رنگِ سخن اس حد تک اپنایا کہ اپنا ”دیوانِ قدیم“ مسترد کر دیا اور ۱۱۶۹ھ/۵۶ - ۱۱۵۵ع میں پرانے رنگ اور پرانی زبان کے سارے اشعار نکال کر یا بدل کر اپنا نیا منتخب دیوان ”دیوان زادہ“ کے نام سے مرتب کیا اور اس پر مقدمہ لکھ کر اس دور کے نئے شعری رجحانات اور زبان و بیان کے جدید نکات کو محفوظ کر دیا۔ حاتم نے نئی شاعری کو پھیلانے اور مقبول

بنائے میں ایک اہم کردار ادا کیا ہے۔ لوجوان شاعروں میں سے العلام اللہ خاں یقین وہ پہلے شاعر ہیں جنہوں نے اسی رنگ میں شاعری کی۔ مرزا مظہر اور ان کے شاگرد یقین، تابان، درد مند، حزن کے علاوہ شاہ حاتم بھی رد عمل کی تحریک کے ممتاز نمائندہ شاعر ہیں۔

رد عمل کی تحریک نے اس دور کی اردو شاعری کو ایہام کی قید سے جا سے آزاد کر کے نئے امکانات سے روشناس کیا اور اس کے سامنے وسیع راستے کھول دیے۔ فارسی شاعری کا وہ حصہ، جو ایہام کے رواج کے باعث عدم توجہی کا شکار تھا، اردو شاعری کی دسترس میں آ گیا۔ اس کے ساتھ فارسی شاعری کے سارے اسالیب، اصناف اور ہیئت اردو شاعری کے لیے قابل قبول ہو گئے اور ایک پختہ کار زبان کی شاعری اور اس کے تمام موضوعات — تصوف، واردات، عشق، اغلاط، عمریات، رندی و درویشی، حیات و کائنات کے مسائل بھی اس کے تصرف میں آ گئے۔ فارسی آہنگ و لہجہ، اس کی لحن اور لے، استعارات و تشبیہات کا رنگ و مزاج، رمزیات و صنیعات، علامات و تلمیحات، بندش و تراکیب اردو شاعری کے خون میں شامل ہونے لگے۔ یہ اتنی بڑی تبدیلی تھی کہ اس نے اردو شاعری کا رخ بدل دیا اور میر، سودا، درد جیسے شاعروں کے لیے راستہ صاف کر دیا۔ رد عمل کی تحریک کے زیر اثر اب شاعری تلاشِ الفاظِ لازمہ کے بجائے جذبات و واردات کے فطری و بے ساختہ اظہار کا ذریعہ بن گئی۔ دوسری بڑی تبدیلی شعر کی زبان میں آئی۔ ول دکنی کی زبان کے بجائے شاہ جہاں آباد کی اردو نے معلیٰ نے لے لی۔ اس دور میں اس کے اصول و قواعد بھی مقرر ہوئے اور نئے شعرا نے انہی اصولوں کی پیروی کی۔ وہ اصول یہ ہیں :

(۱) وضعت میں فارسی کے فعل و حرف مثلاً در، بر، از، او کو استعمال گھڑا جائز نہیں، جس کی مثالیں ہمیں روشن علی کے ”عاشور نامہ“ اور مجد شاہی دور کے مرثیہ گوئیوں اور لاجبی وغیرہ کے ہاں ملتی ہیں۔ مثال کے طور پر (۱) ع ”چمکتی تھی وہ بیل۔“ یہی گنتاری اس کی ”در، دامن“ (لاجبی) (۲) ع ”بے آرزوئے“ خواندہ ”بد“ مرثیہ ”صلاح“ (صلاح)۔ رد عمل کی تحریک کے زیر اثر فارسی حرف و فعل کا یہ استعمال بالکل ترک کر دیا گیا۔

(۲) عربی و فارسی کے گھٹیر الاستعمال و قریب الفہم الفاظ محو شاعری کی زبان میں برتنے پر زور دیا گیا اور ہندوی بھاکا کے الفاظ موقوف

کر دیے گئے ۔

(۴) ذہل اور میرزاہان ہند کے عام فہم و خاص پسند روزمرہ کو اختیار کرنے پر زور دیا گیا ۔

(۵) تقلید کو شاعری کا عیب شمار کیا گیا ۔ ”دیوان زادہ“ میں یہ عیب گہیں گہیں موجود ہے لیکن باہن کی شاعری میں ایک آدم مصرع کے علاوہ یہ عیب گہیں نہیں ملے گا ۔

(۶) عربی و فارسی الفاظ کو صحتِ املا کے ساتھ لکھنے اور شاعری میں استعمال کرنے پر زور دیا گیا ۔ آبرو کے دور میں عربی و فارسی کے الفاظ کا املا اسی طرح لکھا جاتا تھا جس طرح وہ بولے جاتے تھے ؛ مثلاً آبرو کے ہاں فارسی عربی الفاظ کے املا کی یہ صورت تھی :

ع وہی 'رشنا' کہ دانایان ، کون ہے اسلام میں 'تسبی'

ع آبرو کا جیو جاتا ہے 'عبس'

ع جو دل 'قطرا' ہو ڈوبا تھا بھنور میں زلف 'امبر' کی

اس دور میں رشتہ ، تسبیح ، عبث ، قطرہ ، غیر صحیح املا کے ساتھ لکھے جاتے تھے ۔ اسی طرح صحن کے بجائے صحیح ، بگلہ کے بجائے بگلہ ، دوالہ کے بجائے دیوالہ شاعری کی زبان میں استعمال کیے جاتے تھے ۔

(۷) اب تک ضرورتِ شعری کے لیے متحرک لفظ کو ساکن اور ساکن کو متحرک والدہنا کوئی عیب نہیں تھا ۔ اب اس بات پر زور دیا گیا کہ جو لفظ متحرک ہے اسے متحرک اور جو ساکن ہے اسے ساکن استعمال کرنا چاہیے ؛ مثلاً اب مرّض کو مرّض ، غرض کو غرض ، والدہنا نادرست قرار پایا ۔ خود مرزا مظہر کے ہاں ابتدائی دور کی شاعری میں یہ صورت ملتی ہے مثلاً :

ع دیکھ کر گئی نے کہا مجھ پہ لڑاکت ہے ختم

جان ختم کے بجائے ختم والدہنا کیا ہے ۔ رد عمل کی تحریک کے زیر اثر عربی فارسی الفاظ کے غلط تلفظ کو ترک کر دیا گیا ۔

(۸) آبرو اور اس کے معاصرین کے ہاں ولی کے زیر اثر من موہن ، مکہ ، صحت ، لبت ، انجھو ، سنکھ ، اجرج ، دوس ، بھت ، ساچن ، چک ، لت ، بسر ، مار ، سوا وغیرہ قسم کے الفاظ عام طور پر استعمال

ہوتے تھے۔ ردعمل کی تحریک کے زیر اثر یہ الفاظ ترک کر دئے گئے اور ان کی جگہ فارسی کے الفاظ استعمال کیے جانے لگے۔ اسی طرح میں ، میں ، سنی ، سنی ، سون ، کدھر ، کدھر ، اودھر ، ہاں ، واں کے بجائے میں ، ہے ، کدھر ، ادھر ، یہاں ، وہاں استعمال کیے جانے لگے۔

(۸) اسی طرح زیر ، زبر ، پیش کے الفاظ کو قافیہ بنانا یا فارسی قافیے کو ہندی قافیے کے ساتھ بالندھا جیسے بودا کا قافیہ گھوڑا ، سر کا قافیہ دھڑ بالندھا شاعری میں عیب سمجھا جانے لگا۔ خود مرزا مظہر کے ابتدائی دور کی شاعری میں ، رواج زمانہ کے مطابق ، اس قسم کے قافیے ملتے ہیں ؛ مثلاً اس شعر میں ”پکار“ اور ”بھاڑ“ کو قافیہ بنایا گیا ہے :

لہ جانوں صبحدم باذر صبا کیا جا پکار آئی
گمہ خنجر کا دلہ لڑک چمن کے بیج بھاڑ آئی (مظہر)
اس دور میں اس طرح کے قافیوں کو ترک کر دیا گیا۔

(۹) ایسے الفاظ جو ہائے ہوز پر ختم ہوتے ہیں ان کو الف سے بدلنا جائز سمجھا گیا ؛ مثلاً بندہ کو بتا ، پردہ کو پردا ، شرمندہ کو شرمندا لکھنا اور شعر میں استعمال کرنا اس لیے درست سمجھا گیا کہ ہائے ہوز کو الف کے ساتھ خواص و عوام سب بولتے ہیں۔

(۱۰) عام بول چال کی زبان اور محاورہ کو شاعری میں استعمال کرنا مستحسن قرار دیا گیا۔ اس رجحان سے (جو پہلے سے موجود تھا) شاعری کی زبان کی جڑیں عام بول چال کی زبان میں بیوست ہو گئیں اور زیادہ گہری ہو گئیں۔ میر کی زبان اور اس کی شاعری کا لہجہ اسی خراج سے اکسب گھر کے اردو شاعری میں ایک نئے سدا بہار رنگ کا اضافہ کرتا ہے۔

ان تمام رجحانات کے زیر اثر شاعری کے موضوع ، مزاج ، لہجے اور زبان میں ایسی بنیادی تبدیلیاں آئیں کہ مظہر ، بٹن ، تاہاں ، دردمند وغیرہ کی شاعری کا رنگ روپ ابھرف گھبران ، آبرو ، نامی و فانی کی شاعری کے رنگ روپ سے واضح طور پر مختلف ہو گیا۔ ردعمل کی تحریک کے زیر اثر فکر و خیال اور زبان و بیان کی سطح پر مختلف امکانات کے اتنے سرے ابھر کر سامنے آئے کہ نئے شاعروں کے لیے تخلیق فضا ساڑگر ہو گئی۔ مظہر ، بٹن اور حاتم ابھرنے والی نئی نسل کے شعرا کے مقابلے میں آج چھوٹے نظر آتے ہیں لیکن یہ وہ لوگ ہیں جنہوں نے اپنی تخلیق قوتوں اور شعوری عمل سے نئے شعرا کے لیے

راستہ صاف کر دیا۔ یہ لوگ اردو ادب کی تاریخ میں روایت کی وہ درمیانی کڑی ہیں جن کے بغیر ادب کا عمل ارتقا رک جاتا۔ اسی لیے ردعمل کی تحریک کے شعرا کے مطالبے کے بغیر اس دور کی روایت کی تشکیل کے عمل کو بھی نہیں سمجھا جا سکتا۔ اس تحریک کے شعرا نے احساس، جذبے اور خیال کو اپنی شاعری میں ایک ایسی شکل دی کہ نئے شعرا نے اس روایت کو اپنا کر اسے مکمل کر دیا۔ ردعمل کی تحریک نے تخلیقی سطح پر فارسی اثرات کو عام بول چال کی زبان میں جذب کر کے ایک ایسی صورت دے دی جس سے اردو زبان کے حدود خال متعین ہو گئے۔ وہ لوگ جو کہنے میں کہ اردو نے شعوری طور پر ہندی زبان کے اثرات و الفاظ کو خارج کیا، یہ بھول جاتے ہیں کہ جب ایک زبان بولی کی سطح سے ادبی سطح پر آتی ہے تو وہ اس غالب زبان سے دل کھول کر استفادہ کرتی ہے جس کی جگہ وہ لینے والی ہے۔ چوسر کے زمانے میں انگریزی زبان کے ساتھ بھی یہی عمل ہوا تھا اور اس نے بھی غالب فرانسیسی زبان سے نہ صرف دل کھول کر استفادہ کیا تھا بلکہ اس کی روح کو، اس کے اسالیب و اصناف کو پورے طور پر اپنایا تھا۔ اس دور میں یہی صورت فارسی زبان و ادب کی تھی۔ برصغیر کی کوئی زبان اتنی ترقی یافتہ نہیں تھی کہ ایک نئی ابھرتی ہوئی زبان اس سے استفادہ کر سکے۔ بھاکا کی شاعری دوہروں اور کہت تک محدود تھی جس کے اثرات لیہام گو، اردو شاعری کے مزاج میں چلے ہی جذب کر چکے تھے۔ اس سے آگے نہ کوئی راستہ تھا اور نہ بدلے ہوئے حالات میں بھاکا شاعری سے تخلیقی ذہنوں کی پیاس بجھ سکتی تھی۔ اسی لیے ردعمل کی تحریک نے ایک طرف اس دور کی تہذیبی زبان (فارسی) کے ادب کے زیادہ سے زیادہ امکانات کو اپنے اندر جذب کرنے کی شعوری کوشش کی اور دوسری طرف کلی کوچوں اور عوام و خواص میں بولی جانے والی عام زبان سے بھی اپنا گہرا رشتہ قائم رکھا جس کی وجہ سے اردو زبان اور اس کے ادب میں ایک ایسی توانائی آ گئی کہ اردو ادب برعظیم کی سب زبانوں کے ادب سے زیادہ معتبر اور مقبول ہو گیا۔ اس ”تحریک“ کے زیر اثر عربی فارسی کے وہ الفاظ اپنائے گئے جو استعمال کی غرادر پر چڑھ کر زبان کا جزو بنت گئے تھے یا تخلیقی سطح پر ابلاغ کو آسان بنارہے تھے۔ مرزا مظہر، شاہ حاتم اور ”تحریک“ کے دوسرے شعرا نے فارسی زبان کی انہی تراکیب کو قبول کیا جو اردوئے معلیٰ کے مزاج سے ہم آہنگ تھیں اور جن سے کان مالوس تھے۔ قائم نے بھی اس دور کے شعرا کی یہی استیلائی خصوصیت

بتائی ہے :

”ان کا انداز کلام فارسی شاعری کے مطابق ہے ۔ چنانچہ تمام شعری صنائع کہہ برائے اساتذہ نے مقرر کیے ہیں ان کے یہاں موجود ہیں اور اکثر فارسی تراکیب کہہ اردوئے معلیٰ کے محاورے کے مطابق ہیں کلام میں لاتے ہیں۔ ۱۳۱۱“

اس دور کے شعرا نے مختلف نسل ، تہذیبی اور تخلیقی عناصر کو پکچھا کر کے ایک اکائی میں بدلنے کی کوشش کی اور زبان کو ایک ایسا لہجہ و آہنگ دیا جس میں لفظوں کا گہر درہن استعمال کے پتھر پر گھس کر دور ہو گیا اور مٹھاس آواز میں شامل ہو گئی ۔ یہ بات واضح رہے کہ اردو شاعری کا لہجہ و آہنگ ، لیے اور لحن فارسی سے گہری قربت کے باوجود فارسی نہیں ہے اور ساتھ ساتھ وہ ہندوی بھی نہیں ہے بلکہ یہ ایک ایسا نیا لہجہ ، نیا اسلوب اور نیا اظہار ہے جس میں برعظیم کے تہذیبی مزاج کا ہندوی پن بھی شامل ہے اور فارسی تہذیب کا فارسی پن بھی ، لیکن جو ان دونوں سے الگ اپنی ایک شان اور انفرادیت بھی رکھتا ہے ۔ یہی وہ تیسرا کلچر ہے جس میں عرب اور ایرانی و ہندوی کلچر مل کر ایک وحدت بن گئے ہیں ۔ اردو زبان و ادب اسی تیسرے کلچر کی نمائندگی کرتے ہیں ۔ اس دور کے شاعروں کے یہ چند شعر پڑھیے اور دیکھیے کہ کیا اس اسلوب و لہجہ کو فارسی اسلوب کہا جا سکتا ہے یا نہر اسے پورے طور پر ہندوی کہا جا سکتا ہے ؟

الہی مت کسو کو یلٹی رنج و انتظار آوے

ہارا دیکھیے کیا حال ہو جب تک چار آوے (میرزا مظہر)

اودھر لنگہ کی تیغ ، ادھر آہ کی سناں

اس کشمکش میں عمر جاوی بھی کٹ گئی (میرزا مظہر)

جو بھی آوے تو تک جھانک اپنے دل کی طرف

کہ اس طرف کو ادھر سے بھی راہ گزرے ہے (شاہ حاتم)

چے تیرا منہ کھلے بالوں میں اس طرح محبوب

کہ جیسے شام میں ہوتا ہے آفتاب غروب (شاہ حاتم)

ہوے دور یہ جی میرا راتوں کو توڑے گھر پر

بھرتا ہے پڑا جیسے فانوس پسہ پروانہ (یقین)

زخیر میں بالوں کی بھنسی جانے کو کیا کیجیے

کیا کلام کیا دل نے ، دیوانے کو کیا کیجیے (یقین)

ان اشعار کے لہجے ، آہنگ اور طرز ادا کا تجزیہ کیجیے تو معلوم ہوتا ہے کہ یہاں فارسی و ہندی لہجہ اور فارسی و ہندی الفاظ اس طور پر گھول مل کر ایک جان ہو گئے ہیں کہ ایک نیا آہنگ وجود میں آ گیا ہے جس میں شائستگی اور مشہاس بھی ہے ، ذہن کو متاثر کرنے اور احساس و خیال کو تیز کرنے کے ساتھ بیان کرنے کی قوت بھی ۔ یہی لہجہ ، یہی آہنگ اور یہی طرز ادا ردعمل کی تحریک کی دیبت ہے ۔ اس دور سے پہلے اردو شاعری میں ، ولی کی شاعری کے باوجود ، جہاں ریختہ نے اپنے آغاز کی تکمیل کی تھی اور آبرو کی غزل کے باوجود ، جس نے اس روایت کو نیا رنگ و اثر دے کر پت آگے بڑھایا تھا ، اظہار بیان کے اکھڑے اکھڑے اور کچے پن کا احساس ہوتا ہے ۔ اس دور میں دو زبانوں کے کلچر مل کر عبوری دور میں داخل بھی ہوئے ۔ ہیں اور اس سے گزر بھی جاتے ہیں ۔

ردعمل کی تحریک نے ، ایہام کوئی کو ترک کر کے ، جب فارسی شاعری سے رجوع کیا تو تیزی کے ساتھ فارسی روایت کو اپنے دامن میں سمیٹ لیا ۔ عشق کا مخصوص تصور ، اس کا جذب و کیف ، تصوف کا تصور تسلیم و رضا ، فلسفہ اخلاقی ، فنا و بے ثباتی ، خدا ، کائنات اور انسان کے رشتوں کا تصور ، عقل کے مطالعے میں عشق کی فواید ، مجاز و حقیقت ، جبر و اختیار اور وحدت الوجود کے تصورات اردو شاعری کی روایت میں شامل ہو گئے ۔ اس طرح اردو شاعری نے ایک طرف تصوف کو موضوع سخن بنا کر اس دور کے معاشرے اور فرد سے اپنا رشتہ قائم کر لیا اور دوسری طرف زعم غورہ ، ذکھی انسان کے گہرے غم و الم کی توجہ بھی بن گئی ۔ اس دور کی شاعری میں غم و الم کی جو تیز لہے تھے اس کی وجہ بھی یہی ہے کہ غم و الم ہی اس دور کے خارج اور باطن میں موجود تھے ۔ اس تحریک کے زیر اثر اساتذہ تجربات کا اظہار اور دل کی بات شعر کی زبان میں بیان کرنے کا رجحان پھر سے اردو شاعری کے مزاج میں شامل ہو گیا ۔ یہ سب کام خود اتنے بڑے تھے کہ اس دور کے شعرا کے لیے یہ ممکن نہیں تھا کہ وہ اسے اردو شاعری کے مزاج میں شامل بھی کریں اور ساتھ ساتھ بڑی شاعری بھی تخلیق کریں ۔ انہوں نے ایک بڑی زبان (فارسی) کے سرمایہ ادب کو ایک نئی زبان (اردو) کی ادبی و لسانی روایت میں ، اپنے دور کی روح ، اس کے مزاج اور تقاضوں کے ساتھ ، شامل کرنے کا کارنامہ انجام دے کر نئی نسل کے شعرا کے لیے ایک اور سانچا اور ادھورے نقش بنا کر بھٹی کی طرح عیسوی کی آمد کی نوید سنائی اور خود تالیق

کی چھوٹی ہیں۔ چاہے گئے۔ ادھر ان کے بعد کی نسل کے شعرا نے اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو اسی سانچے میں اندھل کر ایسا تخلیقی عمل کیا کہ اردو شاعری نہ صرف فارسی سے آنکھیں ملانے لگی بلکہ اس کی عشقیہ شاعری بڑی زبانوں کی شاعری کی سطح پر اٹھ آئی۔ لیکن اس سے پہلے کہ ہم اگلے دور کی شاعری کا مطالعہ کریں، ضروری ہے کہ ردعمل کی تحریک کے شعرا کا مطالعہ کر لیا جائے تاکہ معلوم ہو سکے کہ اس دور کی شاعری اور اس کے ادھورے نقوش کی کیا نوعیت تھی اور یہ شاعری اپنے پہلے دور سے کتنی مختلف اور اگلے دور سے کتنی مماثل تھی؟

حواشی

- ۱۔ سیر المتأخرین : غلام حسین طباطبائی - (جلد سوم) ص ۸۷، لولکشور پریس ۱۸۹۷ء -
- ۲۔ مقالات شبلی : جلد پنجم، ص ۱۲۹، مطبع معارف اعظم کراہ ۱۹۳۹ء -
- ۳۔ طبقات الشعراء : مرتبہ نثار احمد فاروقی، ص ۶۱-۶۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ء -
- ۴۔ تذکرۂ شورش : (دو تذکرے)، مرتبہ کلیم الدین احمد، جلد دوم، ص ۱۸، پشہ ۱۹۶۳ء -
- ۵۔ عقد ثریا : غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ عبدالحق، ص ۵۵، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ء -
- ۶۔ تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی، ص ۲۰۳، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ء -
- ۷۔ نکات الشعراء : ص ۱۸۷، نظامی پریس بڈایوں ۱۹۲۲ء -
- ۸۔ طبقات الشعراء : ص ۶۱ اور تذکرہ ریختہ گوہاں : گردیزی، ص ۳۰ -
- ۹۔ تذکرۂ ریختہ گوہاں : فتح علی حسینی گردیزی، مرتبہ عبدالحق، ص ۳۰، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ء -
- ۱۰۔ نکات الشعراء : ص ۱۸۷ -
- ۱۱۔ دستور القصائد : مرتبہ امتیاز علی خان عرشی، ص ۷، متن، ہندوستان پریس ۱۹۳۳ء -
- ۱۲۔ دیوان زائدہ : (المطہ لاہور) مرتبہ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، ص ۸۱، مکتبہ خیابان ادب لاہور ۱۹۷۵ء -

۱۳۔ ایضاً : ص ۵۳ ۔

۱۴۔ غزن نکلت : قائم چاند پوری ، مرآۃ ڈاکٹر اتحاد حسن ، ص ۸۱ ، مجلس

ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ع ۔

اصل الآیات (فارسی)

ص ۳۴۸-۳۴۹ ”اول کہے کہ طرز ایہام گوئی ترک نموده و ریختہ را در زبان اردوئے معلیٰ شاہ جہاں آباد کہ الحال ہست خاطر عوام و خواص وقت گردیدہ مروج ساختہ زبندۃ العارفین ، قدوة الواصلین . . . جانان مرزا مظہر متخلص بہ مظہر مردے است . . . حق تعالیٰ سلامتہش دارد ۔“

ص ۳۴۹ ”اشعار ریختہ قبل ازین بطور آبرو و ول مردمان دہلی میں گفتند

ابن طور را کہ الحال مردمان میں گویند آنحضرت وواج دادہ ۔“

ص ۳۴۹ ”در ابتدائے شوق شعر کہہ پنو از میر و مرزا وغیرہ کہے در

عربہ نیاںہ بود در دور ایہام گوہان اول کہے کہ شعر ریختہ

بہ تیج فارسی گفتہ اوست . . . فی الحقیقت نقاش اول زبان ریختہ ہاں

وتیرہ باعتبار نقیر مرزا است بعدہ تبمش بہ دیگران رسیدہ ۔“

ص ۳۴۹ ”اگتوں طبعاً مصروف ابن صنعت گم است مگر بسیار شستگی

ہستہ شود ۔“

ص ۳۵۰ ”ریختہ بتقریب سخن آن شعرے است بزبان اردوئے معلیٰ ملکت۔

ہندوستان بطرز شعر فارسی در موزونیت ۔“

ص ۳۵۰ ”معنی را تریب انہم بوضعی یا صفا و متانت ہستی کہ صاحب

محتاج شرح و لغت دم استیاج لشود و دوگفتن ہر قسم شعر از

قصیدہ و رباعی و غزل و مرثیہ و مثنوی وغیرہ و در ہر باب تیج و

مقلد فارسیان ہون ، بنا گزاشتہ ”مرزا جان جان مظہر است ۔“

ص ۳۵۵ ”طرز کلام ابن یا مالان برویہ شعر فارسی است ۔ چنانچہ جمیع

صنائع شعری کہ قرار دادہ اضافۃ اسلاف است ہکڑ میں ہونکہ و

اکثرے از ترکیبات لرس کہ موافق محاورہ اردوئے معلیٰ مانوس

گوش میں نماید ۔“

رد عمل کے شعرا

مظہر جانجاں ، یقین وغیرہ

سرزا مظہر (۱۱ رمضان ۱۱۱۰ھ - ۱۰ محرم ۱۱۹۵ھ/۳ مارچ ۱۶۹۹ع - ۷ جنوری ۱۷۸۱ع) رد عمل کی تحریک کے قائد تھے۔ جیسے مراج الدین علی خاں آرزو نے اپنے دور کی نئی لسل کو فارسی سے ہٹا کر اردو گوئی کی طرف لکھا تھا ، سرزا مظہر نے اپنے دور کی نئی لسل کو کاری گرانہ شاعری (ایہام گوئی) سے ہٹا کر لطیفی و حقیقی شاعری کی طرف رجوع کر دیا۔ یہ ایک ایسا کارنامہ ہے جس سے اس تحریک اور خود میرزا مظہر کی تاریخی اہمیت مستحکم ہو جاتی ہے۔

سرزا مظہر ، جن کا نام جانِ جان ، تخلص مظہر اور لقب شمس الدین حبیب اللہ تھا ، عوام میں جانجاںان کے نام سے مشہور تھے۔ یہ ”جانِ جان“ ، نام کی وجہ تسمیہ یہ ہے کہ ان کے والد سرزا جانِ جان (متوفی ۱۱۱۳ھ/۱۸-۱۷۱۵ع) ، جو عالم گیری دور میں منصب دار اور فارسی کے شاعر تھے ، ملازمت سے مستعفی ہو کر جب اپنے وطن اکبر آباد واپس آ رہے تھے تو راستے میں ، سرزمینِ سالوہ پر ، بیٹا پیدا ہوا ، جس کا نام اپنے نام کی مناسبت سے ، باپ نے پیار سے جانِ جان رکھا۔ آزاد بلکراسی نے نام کے سلسلے میں ایک اور دلچسپ وضاحت کی ہے کہ ”ان کا نام و تخلص گویا توجانِ اسرار الہی مولانا روم کا عطیہ ہے کہ اب سے باجِ سو سال پہلے متوفی کے دفتر ششم میں بیان

ف۔ معمولاتِ مظہریہ : حد نعیم اللہ بٹراہیں ، ص ۶۔ مطبع نظامی کالہو ۱۲۷۱ھ۔
 آرزو نے بھی یہی لکھا ہے کہ ”نام اصیل جانِ جان است۔۔۔ حالاً جانجاںان
 شہرت گرفت“ مجمع النفاہات (تلمی) ، مخزنہ قوسی عجائب الخالہ کراچی ،
 پاکستان۔ ”مقدمہ“ دیوانِ فارسی میں خود بھی ”جانجاںان متخلص بمظہر“
 لکھا ہے۔ ص ۳ ، مطبع مصطفائی کالہو ۱۲۷۱ھ۔

فرما گئے ہیں اور ہند میں آنے والوں کی الجھن کے لیے ایک نمایاں کرامت پیش کر گئے ہیں ، یعنی :

جان اول مظہر درگاہ شد جانان خود مظہر اللہ شد^۲
 مرزا مظہر جانپاناں کے سالر ولادت کے سلسلے میں اختلاف خود ان کے اپنے بیان سے پیدا ہوا ہے ۔ آزاد ہنگرامی کو جب اپنے حالات بوجہ تو لکھا کہ :
 (الف) ”اسے ایک ہزار کے بعد دوسری صدی کی پہلی دہائی میں ان کی ولادت ہوئی“^۳

اپنے دیوان کے مقدمے میں لکھا کہ :
 (ب) ”اس وقت کہ ایک ایک سو ستر ہجری اور عمر ساٹھ سال ہو گئی ہے ۔“^۴ اور یہ بھی لکھا :
 (ج) ”اپنی عمر کے سولہویں سال اس خاکسار کے پھرے پر غبار پڑی بیٹھا ۔“^۵

ایک اور خط میں لکھا :

(د) ”فقیر ایک ہزار ایک سو تیرہ میں پیدا ہوا ۔“^۶
 سرو آزاد (حوالہ الف) کے مطابق دوسری صدی کے پہلے عشرے میں ایک ہزار کے بعد کے معنی یہ ہیں کہ ایک سو دس دوسرے سینکڑے کا پہلا عشرہ ہے جس میں ان کی پیدائش ہوئی ۔ اس طرح ان کا سال ولادت ۱۱۱۰ھ/۱۶۹۹ع یا اس سے کچھ پہلے بتا ہے ۔ دیوان مرزا مظہر (حوالہ ب) کے مطابق سالر ولادت ۱۱۱۰ھ/۱۶۹۹ع ہوتا ہے ۔ اسی دیوان کے حوالہ ج کے مطابق سالر ولادت ۱۱۱۳ھ/۱۷۰۲ع اس لیے قرار پاتا ہے کہ ان کے والد کی وفات ۱۱۱۳ھ/۱۷۰۲ع میں ہوئی اور اس وقت ان کی عمر ۱۶ سال تھی جس کی تصدیق ان کے اپنے خط (حوالہ د) سے ہوتی ہے جس میں واضح الفاظ میں اپنا سالر پیدائش ۱۱۱۳ھ/۱۷۰۲ع لکھا ہے ۔ ”معمولاتِ مظہریہ“ میں لکھا ہے کہ ”ولادت باسعادت ۱۱۱۱ھ/۱۶۹۹-۱۷۰۰ع میں اور ایک قول کے مطابق ۱۱۱۳ھ/۱۷۰۲ع میں واقع ہوئی جیسا کہ حضرت نے خود ایک مکتوب میں ظاہر کیا ہے ۔ لیکن پہلی روایت حساب عقود و رشتہ سالکرہ اور موصوف کے قول کے مطابق ، جو انہوں نے اپنے عالی شان دیوان کے عنوان میں بیان فرمایا ہے کہ اس وقت ایک ہزار ایک سو ستر ہجری میں میری عمر ساٹھ سال کی ہے ، زیادہ صحیح معلوم ہوتی ہے ۔“^۷ اور یہ بھی لکھا ہے کہ ”ماہ رمضان المبارک کی گیارہ تاریخ ، جمعہ کی رات تھی ۔“^۸ اس حساب سے دیکھا جائے تو جمعہ ۱۱ رمضان المبارک

۱۱۱۰ء میں پڑتا ہے۔ ۱۱۱۱ء میں ۱۱ رمضان کو منگل، ۱۱۱۲ء میں ۱۱ رمضان کو ہفتہ اور ۱۱۱۳ء میں ۱۱ رمضان کو جمعرات کا دن پڑتا ہے۔ ولادت کے سلسلے میں ساری غلط فہمی ان کے اپنے خط اور اپنے فارسی دیوان میں والد کی وفات کے وقت خود اپنی عمر ۱۶ سال بتانے سے پیدا ہوئی ہے جو دوسرے شواہد کی روشنی میں غلط ہو جاتی ہے۔ یہ حساب اتنا صاف ہے کہ مرزا مظہر کی تاریخ ولادت ۱۱ رمضان المبارک شب جمعہ ۱۱۱۰ء/۴ مارچ ۱۶۹۹ء متعین کرنے میں کوئی قائل نہیں ہوتا۔

مرزا مظہر اس دور کی ایک بڑی شخصیت تھے۔ ان میں وہ ساری انسانی خوبیوں موجود تھیں جو اس دور میں کسی ایک ذات میں کہیں نظر نہیں آئیں۔ وہ ”جامع نظر و فضیلت و سخن گستری“^{۱۰}، درویش عالم، صاحب کمال، معزز و مکرم بھی تھے اور ایسے خوش تقریر بھی کہ بیان سے باہر ہے۔^{۱۱} علم حدیث و تصوف پر گہری نظر رکھتے تھے۔ ان کے بے شمار مرید اور بہت سے شاگرد تھے۔ شعر ایسے پڑھتے تھے کہ اکثر لوگ ان کی زبان سے شعر سننے کے شوق میں آتے تھے۔^{۱۲} آداب معاشرت، حسن سلوک، مراتب فضل و شعر اور بزرگی و قدرتی میں پختائے روزگار تھے۔^{۱۳} خوش فاش و نازک طبع اور ایسے عالم متبحر کہ ان کا قافی نہیں تھا۔^{۱۴} فارسی و اردو شاعر کی حیثیت سے ہندوستان سے لے کر دکن تک سارے برعظیم میں مشہور تھے اور ان کے اشعار زباں زد عام تھے۔^{۱۵} ادا فہمی و معنی پیروی^{۱۶} اور علم و فضل کے ساتھ پیروی سنت کے ایسے عامل کہ شاہ ولی اللہ نے لکھا ہے کہ :

”شریعت و طریقت کے واسطے اور کتاب و سنت کی پیروی میں اس قدر ثابت قدم تھے کہ اس وقت بلاد مذکور میں ان کی مثال نہیں ملتی۔ شاید مرحومین میں بھی نہ ملے بلکہ زمانے کے ہر حصے میں ایسے عزیز الوجود لوگ کم ہوئے ہیں، اس عہد کا تو ذکر ہی کیا ہے جو فتنہ و فساد سے بھرا ہوا ہے۔“^{۱۷}

وسیع المشرب ایسے کہ وہ ہندوستان کے بہت پرستوں کو بھی کافر نہیں سمجھتے تھے۔ اپنے ایک خط میں لکھتے ہیں کہ ”اعتقاد تاسیخ مستلزم کفر نیست۔“^{۱۸} میرزا کا خیال تھا کہ ہندوؤں کی بت برہمنی ”اشراک در الوہیت“ کی وجہ سے نہیں ہے بلکہ :

”ان کی بت برہمنی کی حقیقت یہ ہے کہ بعض ملائکہ بحکم خدا اس دنیا پر نصرت رکھتے ہیں یا بعض کامل رعوں کا، جسم کا تعلق ختم ہو جانے

کے بعد بھی ، اس دنیا پر تصرف باقی ہے ۔ یا بعض ایسے زائد افراد جو ان کے عقیدے کے مطابق زائد جاوید ہیں ، مثلاً خضر علیہ السلام ، ان کی صورت بنا کر ان کی طرف متوجہ ہوتے ہیں اور اس توجہ کی بدولت کچھ مدت اس صاحب صورت کے ساتھ اپنا انتساب قائم کر کے اور اس نسبت کی بنا پر اپنے معاشی اور آخرت کے حوائج کی تکمیل کرتے ہیں ۔ وہ عمل مولودہ اسلامیہ کے معمولات سے مشابہت رکھتا ہے کہ تصور پر گزرتے ہیں اور نہیں باب ہوتے ہیں ۔ فرق یہ ہے کہ شیخ کی ظاہری صورت نہیں بناتے اور یہ بات کفار عرب کے عقیدے سے مناسبت نہیں رکھتی کیونکہ وہ بتوں کو متصرف و مؤثر بالذات سمجھتے ہیں ۔ ۱۹۱۰

مرزا مظہر کی وسیع المشوں اور انداز فکر کا اظہار ان کے ہر عمل سے ہوتا ہے ۔ یہ قاسم کے نام ایک خط میں برج لال کی بہت تعریف کر کے سفارش کی ہے اور لکھا ہے کہ ”تم کو معلوم ہے کہ ہم نے اس اہتمام سے تم سے کسی کا ذکر نہیں کیا اور ہم کو مبالغے کی عادت نہیں ۔“ ۲۰۰۰ غور کرنے کی بات یہ ہے کہ وہ شخص جس کا انداز فکر یہ ہو سات محترم کو ، جلوس تعزید پر ، گیسے لمن طعن کر سکتا ہے اور وہ بھی اتنی دور سے کہ سڑک پر چلتا ہوا جلوس ۸۵ سال کے ایک شائستہ سہلب بوڑھے کی آواز سن کر مشتعل ہو جائے اور پھر تین شخص آئیں اور مرزا صاحب کو لہجے ہلا کر طعن کی ایک گولی سینے میں پیوست کر دیں ۔ ”آپ حیات“ اور ”کلشنر ہند“ میں جو کچھ لکھا ہے وہ حقیقت سے دور ہے ۔ مرزا کی شہادت کا واقعہ دراصل مجلسی نوعیت کا تھا ۔ انگریزوں کی سفارش پر ، جو حکم کا درجہ رکھتا تھا ، شاہ عالم ثانی نے نجف خان امقبانی کو مستند وزارت پر فائز کر دیا اور نجف خان نے نواب محمد الدولہ عبدالاحد خان کو تہد کر دیا ۔ مرزا مظہر نے ایک خط میں لکھا ہے کہ ”محمد الدولہ کے جلوس کا چرچا خاص و عام میں ہے ۔ خدائے تعالیٰ جلد ظہور میں لائے ۔“ ۲۱۰۰ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ مرزا مظہر ، محمد الدولہ کے حاسی تھے جبکہ نجف خان کے بارے میں ان کی رائے یہ تھی کہ ”اس شہر کے باشندوں میں ، نجف خان کے آنے کے بعد سے ، بادشاہ سے فقیر تک سب کا حال ایسا ہے ۔“ ۲۲۰۰ مرزا اپنے دور کی ایک محترم اور بااثر شخصیت تھے ۔ روہتلوں کی بہت بڑی تعداد ان کی مرید تھی اور دلی میں مرزا کی خاتواں ان کا سب سے بڑا مرکز تھا ۔ یہ بات نجف خان کے لیے سیاسی طور پر خطرے کا باعث تھی ۔ پھر اسے یہ بھی

معلوم تھا کہ مرزا اس کے مخالف ہیں۔ نجف خاں نے مرزا کو اپنے راسخے سے بٹانے کے لیے چلے امام باڑوں میں یہ اقواء پھیلوائی کہ مرزا مظہر نے عرم کے جلوس پر لعن طعن کی ہے جس کا ذکر مجلسوں میں ہوتا رہا اور جذبات بھڑکتے رہے۔ پھر اس نے ایک ابراہی کو مرزا صاحب کے قتل پر متعین کیا جس نے جا کر الہیں شہید کر دیا۔ جہاں تک حضرت علیؑ اور امام حسینؑ سے عہدیت کا تعلق ہے، مرزا صاحب کے خطوط اور ان کے اشعار اس بات کے شاہد ہیں کہ وہ ان سے گہری عہدیت رکھتے تھے۔ ”ملفوظات“ میں لکھا ہے کہ مرزا صاحب فرمایا کرتے تھے کہ ”بھت اہل بیت اطہار و تعظیم اصحاب گبار رضی اللہ تعالیٰ عنہم“ نہایت ضروری ہے۔ ۲۳۔ ”معمولات مظہریہ“ میں لکھا ہے کہ :

”یہ قصہ ان کی زبان مبارک پر اکثر آتا تھا کہ جس وقت امیر المومنین حضرت علیؑ کرم اللہ وجہہ زخمی ہوئے، حضرت امام حسن رضی اللہ عنہ کو وصیت فرمائی کہ اگر زلفی باقی ہے تو مواخذہ مجھ پر لازمی ہے ورنہ ہرگز قائل سے قصاص طلب نہ کریں، اور فقیر اگرچہ آنجناب کے گنتوں سے بھی کمتر ہے، کے صفحہ دل پر نقش ہو گیا ہے کہ اگر خدائے تعالیٰ مجھے شہادت کی دولت سے مشرف کرتا ہے تو میرا کوئی قصاص نہ لیا جائے۔“ ۲۴۔

ان سب باتوں سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ مرزا صاحب کی شہادت کی وجہ وہ نہیں تھی جس کا ذکر آب حیات اور دوسرے تذکروں نے کیا ہے بلکہ نجف خاں اسماعیلی نے ایک با اثر مخالف اور روپہلوں کے پیر و مرشد کو اپنے راسخے سے بٹانے کے لیے یہ قتل کرایا تھا۔ تذکرہ عشق میں لکھا ہے کہ ”تو اب نجف خاں بہادر کے دور حکومت میں لو اب مرحوم کی فوج کے قتل چوں نے اس نہت پر کہ وہ تعصب رکھتے ہیں ان کو ہلاک کر دیا۔“ ۲۵۔

مرزا مظہر پر ۷ محرم کو قاتلانہ حملہ ہوا اور ان کی وفات ۱۰ محرم ۱۲۹۵ھ/۷ جنوری ۱۸۷۸ء کو ہوئی۔ قبر الدین منٹ اور قاضی ثناء اللہ ہانی ہٹی نے ”عاشی حیدر مات شہیداً“ سے تاریخ وفات لکائی۔ ”سودا نے یہ قطعہ تاریخ وفات لکھا :

مظہر کا ہوا جسو قاتل اک مرتد شوم
اور انت کی ہوئی خبر شہادت کی عوم
تاریخ وفات اوس کی گہمی باردی درد
سودا نے کہ ”ہائے جان۔ جانان مظلوم“

جس سے ۱۱۹۹ میں سے 'درد' کی دال کے م نکالنے سے ۱۱۹۵ برآمد ہوئے ہیں۔
میرزا کے اثر و احترام کا اندازہ ان اشعار سے بھی کیا جا سکتا ہے جو ان کے معاصرین اور شاگردوں نے ان کے بارے میں لکھے ہیں :

ہنگ و سنگ نے تسلاش گویا ہے بہت سنا
مظہر سا اس جہاں میں کوئی میرزا نہیں (ہکونگ)
مجھ سے پتھر گھو گیا ہے جون لگیں حرف آشنا
کون پہچانے نہیں بن حضرت مظہر کی قدر (ہاقین)
غنیو سخن میرزا جان۔ جان۔ جان
کہ حکم اس کا ہے ناطقہ پر روائ
لقب اس کا ہے ذوالجلال سخن
کہ نقشے ہیں اس کے سب ارباب فن
گھوٹی آج اس کے برابر نہیں
وہ سب کچھ ہے الّا پتھر نہیں (درد مند)
پتھر سے بنا حضرت استاد کی گویا ہو
مظہر ہے خداوند کی وہ ذاتِ اتم کا (احسن الدین بہان)
اے عزیز شکر کہ ہے مصحفِ ارباب جنوں

فیض سے حضرت مظہر کے یہ دیوان میرا (پہلا ہاتھ حزیں)
مرزا مظہر جاجپاناں نے اپنے دیوانِ فارسی کے مقدمے میں لکھا ہے کہ
بیس سال کی عمر میں خود کو درویشوں کے دامن سے وابستہ کر لیا اور تیس
سال مدرسہ و خانقاہ کی چاروب کشی کی۔^{۲۶} یہی وہ دور ہے جس میں انھوں
نے فارسی و اردو میں شاعری کی۔ میر نے نکات الشعراء^{۲۷} (۱۱۶۵/۱۷۵۲ع)
میں لکھا ہے کہ "اگرچہ ان کے مرتبہ بلند کے مقابلے میں شاعری کی گھوٹی
حیثیت نہیں لیکن کبھی کبھی اس لاحاصل فن کی طرف بھی توجہ فرماتے تھے۔"
قائم نے غزن نکات^{۲۸} (۱۱۶۸/۱۷۵۳-۵۵ع) میں لکھا ہے کہ "جوانی کے آغاز
میں، جس کا تقاضا ظاہر ہے، شعر و شاعری میں مشغول ہوئے۔ آخر میں اس فکر
سے باز رہے اور فکر و فطانت کے ساتھ سجادۂ طاعت پر زندگی گزار دی۔" اس کے
بعد جیسے جیسے عبادت و ریاضت میں اٹھاک اور رشد و ہدایت کا سلسلہ بڑھا شعر و
شاعری کا سلسلہ کم ہوتا گیا اور جب اپنا دیوانِ فارسی ۱۱۷۰/۱۷۵۷-۵۸ع
میں مرتب کیا تو وہ کم و بیش شاعری ترک کر چکے تھے۔ اس بات کی طرف
اپنے مقدمے میں ان الفاظ میں اشارہ کیا ہے کہ "جوانی کے زمانے میں عشق و

عاشق کے زہر اثر کہ ان کے خیبر میں شامل تھا ، شاعری کے پردے میں اپنی دل
گہیات کا اظہار کیا اور اس قریب سے شاعری میں شہرت پائی اور والا بہتی
کی وجہ سے مسودات کے اجزا کو جمع کرنے اور کلیات کے مواد کو یکجا
کرنے کی طرف کوئی توجہ نہیں کی ۔ زیادہ تر سرمایہ "کلام طائع ہو گیا ۔ جو
باقی رہا اس کے نقل کرنے میں ارباب نقل و روایت نے نمایاں تصرف کر کے غلط
نسخوں کو رواج دیا ۔ ۱۹۶۰ء لیکن اس کے بعد بھی کبھی کبھی " تازہ واردات سے
جس کا بہت ہی کم اتفاق ہوتا ہے " ۲۰۴ شعر کہتے تھے ۔

مرزا کی تصانیف یہ ہیں :

(۱) دیوان فارسی : مرزا نے اپنا پہلا فارسی دیوان ۱۱۵۰ھ/۳۸-۱۷۳۷ع
میں مرتب کیا تھا لیکن ارباب نقل و روایت کے نمایاں تصرف کی وجہ سے اس کے
غلط نسخے رائج ہو گئے تھے ۔ اس دیوان پر مرزا نے مقدمہ بھی لکھا تھا ۔ اس
دیوان کے بارے میں مرزا نے لکھا ہے کہ "اس سے یسی حال قبل ایک عزیز
نے نظیر کے تھوڑے سے اشعار جمع کر کے اس غرض سے پیش کیے تھے کہ نظیر
اس کا مقدمہ لکھ دے ۔ میں نے چند سطریں لکھ دی تھیں لیکن اب ان کو معتبر
خیال نہیں کرتا کیونکہ وہ مطالب اس عبارت کے ضمن میں آ گئے ہیں ۔ ۳۱۱
۱۱۷۰ھ/۱۷۵۶-۵۷ع میں انھوں نے اپنا فارسی دیوان از سر نو مرتب کیا اور
غور و فکر و تصحیح کے بعد یس ہزار اشعار میں سے قریب ایک ہزار اشعار اس
میں شامل کیے اور وہ بھی بے ترتیب ردیف ۔ مرزا مظہر بیدادی طور پر فارسی
کے شاعر تھے ۔ عشق ان کے فکر و احساس کا مرکزی نقطہ تھا ۔ فارسی کلام
کی نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ اس میں فکر و بیان دونوں میں ایک ایسی شائستگی
اور لطافت پائی جاتی ہے کہ ان کے اشعار دل کو لگتے ہیں ۔ یہی وہ رنگِ سخن
ہے جسے انھوں نے اردو میں رواج دیا اور جذبات ، عشق اور واردات قلبی کے
اظہار سے اردو شاعری کا رخ بدل دیا ۔

(۲) حریفہ جویو : مرزا مظہر نے ایام شباب میں فارسی امائدہ کے
دواوین سے اپنے پسندیدہ اشعار کا ایک انتخاب تیار کیا تھا جسے وہ اپنے
مطالعے میں رکھتے تھے ۔ گویا یہ انتخاب ان کے لیے شاعری کے نصب العین کا
درجہ رکھتا تھا ۔ اس میں کم و بیش پانچ سو معروف و غیر معروف فارسی
شاعروں کے کلام کا انتخاب شامل ہے ۔ اس انتخاب کے بارے میں مولانا شبلی
نے لکھا ہے کہ "مرزا غالب وغیرہ کا خیال تھا کہ ہندوستان میں فارسی
شاعری کا مذاق صرف جو دوبارہ قائم ہوا ، وہ اس انتخاب نے قائم کیا ۔ ۳۲۵"

اس انتخاب نے اس دور کی اردو شاعری کو متاثر کر کے اس کا رخ بدل دیا ۔

(ج) مکالمہ لٹر (فارسی) : مرزا مظہر کے سارے خطوط فارسی میں ہیں ۔

ان خطوط کی اہم خصوصیت یہ ہے کہ روایع زمانہ کے برخلاف یہ سیدھی سادی عبارت میں لکھے گئے ہیں ۔ مرزا سے پہلے خط لکھنے کا یہ طریقہ نہیں تھا ۔ ان خطوط میں بات چیت کا ما وہی انداز ہے جو اگلی صدی میں مرزا غالب نے اپنے خطوط میں اختیار کیا ۔ ان خطوط میں مرزا نے شریعت و طریقت ، ملوک و تصوف کے مسائل و نکات کو دل نشیں انداز میں بیان کیا ہے ۔ مرزا صاحب کے خطوط کا سب سے پہلا مجموعہ ”مقامات مظہری“ کے نام سے ان کے ایک مرید غلام علی نے مرتب کیا تھا ۔ اس میں جنس خطوط شامل تھے ۔ دوسرا مجموعہ ”کلمات طیبات“ کے نام سے شائع ہوا جس میں ۸۸ خطوط شامل تھے ۔ ۱۹۶۲ء میں ڈاکٹر خلیق انجم نے ان کے خطوط کو اردو میں ترجمہ کر کے شائع کیا ۔ ۳۴ اس مجموعے میں ۹۱ خطوط ہیں ۔ اس میں وہ دو نئے خط بھی شامل ہیں جو ”ارتعات کرامت سعادت شمس الدین حبیب اللہ مرزا جانجناں مظہر شہید رضی اللہ عنہ“ کے عنوان سے مطبع الاخیار کول سے شائع ہونے والے مجموعے میں شامل تھے ۔ ان خطوط کے مطالعے سے مرزا صاحب کی زندگی ، خاندان ، مصروفیات ، نقطہ نظر ، ذاتی معاملات ، علم و فضل ، وسیع الشری اور ان کی فکر کے مثبت پہلو سامنے آتے ہیں ۔

(ج) اردو کلام : مرزا نے کوئی اردو دیوان ۳۵ یادگار نہیں چھوڑا ۔ ان

کا جو کچھ اردو کلام ہے وہ مختلف تذکروں میں ملتا ہے جسے عبدالرزاق ٹبریزی نے یکجا کر دیا ہے ۔ ان اشعار کی تعداد ۱۲۴ ہے ۔ ۳۵ خان آرزو نے لکھا ہے کہ ”پہلے کبھی کبھی بطریق خاصہ ریختہ میں ، جو ہندی و فارسی کا آمیختہ ہے ، شعر کہتے تھے ۔ اب اپنے میلر خاطر کے خلاف جان کر ترک کر دیا ہے ۔ اپنے بعض شاعروں کی بہت تربیت کی ۔“ ۳۶ مرزا کی اہمیت اردو شاعری کی حیثیت سے اتنی نہیں ہے جتنی ان اثرات کی وجہ سے ہے جو انہوں نے اس دور کی شاعری پر ڈالے ۔ مرزا کے ان اثرات کے تین پہلو ہیں :

(الف) مرزا مظہر نے اردو شاعری کا رخ ایہام گوئی کی طرف سے بھیر کر

نظری عشقیہ شاعری کی طرف گھردیا اور واردات قلبیہ اور تجربات

پر نئی شاعری کی بنیاد رکھی ۔

(ب) انہوں نے زبان میں شائستگی و صفائی اور بیان میں چوش و حلاوت

کے رجحان کو آگے بڑھایا ۔ فارسی شاعری کی روایات و علامات ،

بندش و تراکیب کو شاہجہان آباد کی اردوئے معلیٰ کے ساتھ ملا کر ایسے ایک نیا آہنگ دیا ۔

(ج) انھوں نے اس نئے رنگ سخن کے مطابق اپنے شاعروں کی ترتیب کی ، ان کے کلام کی اصلاح کی اور اس رنگ کلام کو بھیلانے اور نئے شعرا میں مقبول بنانے میں اہم حصہ لیا ۔ اس لیے مصحفی نے انھیں تقاضیہ اول کہا ہے ۔ مرزا کی جیسی تاریخ ساز ادبی اہمیت ہے ۔ مرزا کے اردو کلام میں دو طرح کے اشعار ملتے ہیں ۔ ایک وہ اشعار جن پر دور آبرو کی زبان کا اثر ہے اور جن میں ایہام برتا گیا ہے ۔ یہ اشعار تعداد میں کم ہیں اور معلوم ہوتا ہے کہ مرزا کے بالکل ابتدائی دور سے تعلق رکھتے ہیں ۔ دوسرے وہ اشعار جن میں ، اپنی فارسی شاعری کی طرح ، عشقیہ واردات اور جذبات و احساسات کو موضوع شاعری بنایا ہے اور یہی وہ شاعری ہے جس نے نئی نسل کے شعرا کو راستہ دکھا کر فارسی شاعری کا سارا خزانہ ان کے سامنے کھول دیا ۔ اس رجحان کے زیر اثر فارسی اشعار کے اردو ترجمے ہوئے ، فارسی تراکیب و بندش نے شعر کے حسن بیان کو نکھارا اور دل کی بات زبان پر لانے کا رجحان پیدا ہوا ۔ شاعری ، مرزا کے زیر اثر ، محض لفظوں کا گورکھ دھندا

۴۔ عبدالرزاق قریشی (مرزا مظہر جانجاناں اور ان کا کلام ، ص ۲۹۱ - ۳۰۰ - ادبی پبلیشرز بمبئی ۱۹۶۱ء) نے مختلف لٹکروں سے جو اشعار جمع کیے ہیں ان میں کئی اشعار ، خصوصاً ایہام کے اشعار ، نہ صرف مشکوک ہیں بلکہ دوسرے شعرا کے دواوین میں بھی ملتے ہیں ۔ مثلاً یہ شعر ۹۵ جو مرزا کے کلام میں شامل کیا گیا ہے :

گہیو پر کے سین تھو گویو گنو دہانی

گپ لگ رہے کا لہر آک مل مرے کسائی

آبرو کے مطبوعہ دیوان مرتبہ ڈاکٹر محمد حسن میں صفحہ ۲۱۴ پر اس طرح ملتا ہے :

گہیو پر کے سین تھو گویو گنو دہانی

گپ لگ رہے کا پھڑا نک آ مل اے گسائی

اسی طرح جامع مسجد بمبئی کی بیاض کے اشعار کو ، جسے مولوی یوسف گھٹگھٹے نے کتب خانے کی فہرست بناتے ہوئے ”مجموعہ اشعار مظہر“ بنا دیا ہے ، عبدالرزاق قریشی نے مظہر سے منسوب گورکھ غلطی کی ہے ۔ ان اشعار میں بہت سے ایسے ہیں جو آبرو ، لاجی اور دوسرے ایہام گوہوں کے کلام میں ملتے ہیں ۔ (ج - ج)

نہیں رہی۔ اب اس کا لطف، چہلی بوجھنے سے زیادہ، جذبہ و احساس کی
 توجہاتی سے پیدا ہونے لگا۔ مرزا کے اشعار میں اسی لیے ایک ایسی دلکشی ہے
 جو بڑھنے والے کے دل کو لکتی ہے۔ مرزا کے ہاں یوں محسوس ہوتا ہے کہ
 اشعار دل کے نہاں خانے سے نکل رہے ہیں اور اسی لیے دل میں اثر رہے ہیں۔
 ان کے اشعار گو بڑھ مگر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اردو زبان ایک نئے سانچے
 میں ڈھل رہی ہے۔ یہاں اثر آلمینی کے نئے کر سیکھ رہا ہے اور لہجے کے ذریعے
 لطافت و شائستگی کے نئے تہور پیدا ہو رہے ہیں۔ مرزا کے ہاں جو کچھ محسوس
 کیا جا رہا ہے، جن تجربات سے واسطہ پڑ رہا ہے اور شاعر کی ذات احساس کی
 جن پیچیدگیوں سے گزر رہی ہے، انہیں شعر کا جامہ پہنایا جا رہا ہے۔ مرزا کی
 شاعری دیکھ کر یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اب لیا طرز سخن ایک سہل
 زبان کا طرز سخن بن رہا ہے۔ ایام گوہوں کی شاعری کے بعد مرزا مظہر کی
 شاعری بڑھ مگر یوں محسوس ہوتا ہے کہ شہابی ہند میں اردو شاعری چہلی دلع
 سچ بول رہی ہے۔ اس تخلیقی عمل میں مرزا کی شخصیت کا بڑا ہاتھ ہے۔ مرزا کا
 ظاہر و باطن یکساں تھا۔ وہ زمانے سے لڑنے اور اپنے طرز عمل سے اسے لہکرائے
 کی پوری قوت رکھتے تھے۔ اسی حوصلے، ذہنی دہانت داری کے اسی احساس،
 مزاج کی لطافت و ہائیکزگی اور فارسی شاعری کے معیار و مذاق سے اپنی شاعری
 کو بنائے سنوارنے کے اسی رجحان نے ان کی شاعری میں وہ رنگ بھر دیا کہ ان
 کی شاعری بھی، ان کی شخصیت کی طرح، ایک نمونہ بن گئی جس پر دیکھنے ہی
 دیکھتے اردو غزل نے اپنی عظیم الشان عمارت تعمیر کی۔ یہ چند شعر دیکھیے :

خدا کے واسطے اس گوی نہ شوگو
 یہی ایک شہر میں قسائل رہا ہے
 یہ دل کب عشق کے قابل رہا ہے
 کہاں اس کو دماغ و دل رہا ہے
 ہمارا آن کھل آئے باغ بابل بھول کر بیٹھی
 دوالوں کو گھو اس وقت کر لیویں علاج اپنا
 گرچہ الطاف کے قابل یہ دل زار نہ تھا
 اس قدم جو و جفا کا بھی سزاوار نہ تھا
 ہم نے کی ہے توبہ اور دھرمیں بچا ہے ہمار
 ہائے بس چلتا نہیں گیا مفت جاتی ہے ہمار

اودھر نگاہ کی تیغ اودھر آہ کی سناں
اس کشمکش میں عمر بھاری یہی گھٹ گئی
انہی ست گھسواکے ہنر رخ و انتظار آوے
ہزارا دیکھیے کیا حال ہو جب تک ہمار آوے

ایہام گوہوں کے اشعار بڑھ کر جب ہم پر اشعار بڑھتے ہیں تو ہمیں ٹھنڈی
ہوا کے جھولنے کا احساس ہوتا ہے۔ ان میں نہ تصنع ہے اور نہ لفظوں کے
ذریعے معنی پیدا کرنے کی مصنوعی کوشش۔ یہ اشعار ایک نئے اسٹائل کو
پرونے کا لا رہے ہیں اور یہی مرزا کی فراہیت ہے۔

مرزا مظہر جانپاناں کی شاعری میں عشقہ شاعری کے نقوش ابھرتے ہیں۔
ان کے ہاں عشق ساری کائنات پر حاوی ہے۔ ساری زندگی کے سرچشمے اسی سے
بھولتے ہیں اسی لیے مرزا کے فکر و احساس میں تحمل سے پیدا ہونے والی خوش مذاقی
پیدا ہو جاتی ہے۔ یہی عشق ان کے ہاں وسیع المشری اور انسانیت کا بلند
تصور پیدا کرتا ہے۔ جہاں دیر و حرم، شیخ و برہمن ایک ہو جاتے ہیں۔ اسی
عشق نے ان کے ہاں ایک کشک اور ایک آنچ پیدا کی ہے۔ مرزا کے والد نے
مشہور دیا تھا کہ ”جو شخص داغ (عشق) سے جل نہیں جاتا اس کی طبیعت
کے غم و غاشاک نہیں جلتے اور وہ پاک نہیں ہوتا۔“ اس لیے ان کے ہاں
غم بھی ٹھنڈا ہو کر آتا ہے۔ عشق کی گرمی اگر چلائی ہے تو جلا کر پاک
بھی کر دیتی ہے۔ مرزا کا سوز و گداز رونے رلانے والا نہیں بلکہ نشاط انگیز
ہے۔ ذرا ان اشعار کے لہجے اور ثبور کو دیکھیے جن میں عاشق کا چہرہ،
عشق کی آگ میں جلنے کے باوجود، روشن اور کھلنا ہوا دکھائی دیتا ہے :

اس کے دل میں کبھی ٹائپر نہ کی
اے محبت اے کیا گھبھتی ہے
خدا کو اب تجھے سولہا ارے دل
ہیں تک تھی ہماری زلسدگنی
اگر ملیے تو غمت ہے وگر دوری قیامت ہے
عرض نازک دماغوں کو محبت سخت آت ہے

یہی لہجہ ان کی فارسی شاعری میں زبان و بیان کی طویل و پختہ روایت کے
سبب زیادہ لکیر کر سامنے آتا ہے :

بناگودالہ خوش رسمے بنوں و خاک غلطیدن
خدا رحمت کند این عاشقان پاک طہنت وا

ہزار عمر ندائے دہے کہ سب از شوق
خفاک و خون طہم و گوشت از برائے مست
بسکام تلخ گرداند خدا شیرینی ہم را
فروشم گرز بیلردی بشادی ذوق ماسم را

یہاں لہجے اور مزاج میں ایک اطمینان کا احساس ہوتا ہے۔ فریاد ماسم رنگ پیدا نہیں کرتی بلکہ ”رج دنیا کا تحمل کیجیے“ کا سا لہجہ و انداز پیدا کرتی ہے۔ مہرزا کے ہاں عشق و بالہر جان بن کر خوف زدہ نہیں کرتا بلکہ زندگی بسر کرنے کا حوصلہ پیدا کرتا ہے جس سے انداز فکر و نظر میں وسعت پیدا ہوتی ہے۔ شخصیت میں ٹھہراؤ پیدا ہوتا ہے اور انسان حیات و کائنات سے مل کر ایک جان ہو جاتا ہے۔

مرزا کو لفظوں کے برتنے اور ان کی مدد سے اپنی بات کہنے کا اچھا سلیقہ ہے۔ وہ اپنی شاعری میں ایک ایسا لہجہ و طرز پیدا کرتے ہیں جس سے ایک طرف شکستگی مٹا دیا ہو جاتی ہے اور دوسری طرف احساس و جذبہ کی مختلف سطحوں کا باریک فرق سامنے آکر اثر کو دو چند کر دیتا ہے۔ مرزا تکرار سے لطف اور جزئیات سے وحدت اثر پیدا کرتا جانتے ہیں۔ یہ انداز فارسی شعرا نے بھی اختیار کیا ہے۔ آبرو نے بھی استعمال کیا ہے۔ حاتم کے ہاں بھی ملتا ہے لیکن مرزا کا یہ خاص رنگ ہے اور ایام گوئی کے دور میں اور خود مرزا کے دور میں بھی اکثر شاعروں نے مرزا کی ہی زمین میں ایسی غزلیں کہی ہیں۔ مثلاً یہ غزل دیکھیے:

ہارے ہاتھ سے یہ دل بھی بھاگا لے کے جان اپنا
ہم اس کو جانتے تھے دوست اپنا مہربان اپنا
یہ حسرت وہ گئی کیا کیا مڑوں سے زندگی کرتے
اگر ہوتا چمن اپنا، گل اپنا، باغبان اپنا
گوئی آزدہ کرتا ہے سجت اہسے کو، ہے ظالم
یہ دولت بخواد اپنا، مظلوم اپنا، جان جان اپنا
نہیں ہانا مرے روئے کوں اور فریاد کوں بادل
برس دیکھا، چھڑی کوں باندھ دیکھا، گڑ گڑا دیکھا
سجن کس کس مزہ سے آج دیکھا ہم طرف بارو
اشارا کر کے دیکھا، ہنس کے دیکھا، مسکرا دیکھا

کبھی ملتا نہیں میرا پھیلا کیا کروں مظہر
تصدیق ہو کے دیکھا ، پاؤں پڑ دیکھا ، ملتا دیکھا

ہاں تکرار ، احساس و جذبہ کی غیر واضح سطح کو واضح کر کے ، ایک صفت بن جاتی ہے ۔ مرزا کے رنگِ سخن کو دیکھ کر ہوں محسوس ہوتا ہے کہ وہ کی غزل ایک لپا چولا بدل رہی ہے ۔ محبوب سنگدل ہے لیکن صرف سنگدل کہنے سے محبوب کی محبوبیت پر حرف آتا ہے ۔ وہ سنگدل تو ہے لیکن صرف سنگدل بھی تو نہیں ہے ۔ وہ تو محبوب ہے ۔ اس کی ہزار ادائیں اور ہر ادا کے ہزار چلو ہیں ۔ پھر محبوبیت اور سنگدلی کے ساتھ محبوب کی تصویر کیسے اُجاگر ہو ؟ میرزا نے صرف ایک مصرع سے یہ کام کر دکھایا ہے :

خ سنگدل ہار نرم نکلیے سا

مرزا کی غزلوں میں ، اس زمانے کے لحاظ سے ، زبان صاف ، دھملِ منجھی اور لکھری ستھری استعمال ہوتی ہے ۔ یہ زبان آبرو کی زبان سے بہت آگے بڑھ جاتی ہے ۔ اپنے زمانے میں مرزا کی فصاحت و زبان دانی ایک مشہور بات نہیں جس سے اس دور کے لوگ مستد لیتے تھے ۔ یکتا نے لکھا ہے کہ ”بعض لوگ محاوراتِ اردو کی موجودہ پاکیزگی و درستی کو مرزا چانچاں مظہر سے منسوب کرتے ہیں“ ۳۸۶ ان کے ہاں ایسے الفاظ بھی استعمال ہوئے ہیں جو اسی صدی میں متروک ہو چاتے ہیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اس دور میں خود اردو زبان میں اتنی تیزی سے تبدیلی آتی ہے کہ ایک شاعر کے ابتدائی کلام اور آخری دور کے کلام میں نمایاں فرق دکھائی دیتا ہے ۔ حاتم کا دیوانِ قدیم اور دیوانِ زادہ کی زبان کا فرق اس کا واضح ثبوت ہے ۔ زندہ زبانوں میں تبدیلی کا یہ عمل جاری رہتا ہے ۔ یہ نہ ہو تو الفاظ روڑے پتھر بن جائیں اور فکر و خیال کا ارتقا ، زندگی میں نئے معنی کی تلاش اور روایت میں تبدیلی و الحراف کا عمل ہی رک جائے ۔ مرزا کی حیثیت لاشعیرِ اول کی ہے ۔ اُنھوں نے جو کچھ کیا نئی لسل نے اسی پر اضافہ کیا ۔ آج جو ہم کہیں گے ، کل اسی پر دوسرے اضافہ کریں گے ۔ مرزا نے اردو میں جو کچھ کیا وہ مقدار کے اعتبار سے بہت کم ہے لیکن روایت اور مذاقِ سخن میں معنی خیز تبدیلی کا رجحان پیدا کرنے کی وجہ سے ان کی اہمیت تاریخ میں ہمیشہ قائم رہے گی ۔ مرزا مظہر چانچاں کو اسی وجہ سے ”رشتہ گو فارسی طرز میں کہنے کا ہانی“ ۳۹۱ کہا جاتا ہے ۔ یہی رنگِ سخن واضح شکل میں مرزا کے شاگرد اہمام اللہ خان ہتین کے ہاں اُجاگر ہوتا ہے ۔

اہمام اللہ خان ہتین (م ۱۱۶۹/۵۶ - ۱۲۵۵/۸۷) وہ پہلے شخص ہیں جنہوں

نے نئی شاعری کے رجحانات کو اردو شاعری میں اس طور پر برتا کہ دوسرے شعرا کو اپنی تخلیقی صلاحیتوں کا مستقبل اسی رنگِ سخن میں نظر آنے لگا۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ:

”ایہام گوئیوں کے دور میں جس شخص نے صاف و پاکیزہ ریختہ لکھا وہ بہ جوان تھا۔ اس کے بعد دوسروں نے اس کی پیروی کی جیسا کہ وہ خود کہتا ہے :

حق کو یقین کے بارو برباد مت دو آخر

طرزوں سخن کے اس کی تم نے اڑائیاں ہیں“

مصحفی نے یقین کی اولیت کے سلسلے میں دو باتیں کہی ہیں :

(۱) یہ کہ ایہام گوئی کے دور میں، ایہام سے بٹ کر، جس شخص نے شستہ و رفتہ غزلیں کہیں وہ یقین ہیں۔

(۲) یہ کہ یقین کے نتیجے میں پھر دوسروں نے اس رنگِ سخن کو اختیار کیا۔ یقین نے اپنے شعر میں بھی طرزِ سخن کی اسی اولیت کی طرف اشارہ کیا ہے۔

یقین نے نوجوانی میں شاعری شروع کی جس کا ثبوت یہ ہے کہ شاہ حاتم نے یقین کی زمین میں جو غزلیں کہی ہیں ان میں سب سے پہلی غزل ۱۱۵۲ء کی ہے۔ دوسری ۱۱۵۳ء کی ہے اور باقی چار غزلیں ۱۱۵۵ء، ۱۱۵۷ء، ۱۱۶۰ء، ۱۱۶۱ء کی ہیں۔ ۱۱۵۲ء/۱۱۵۳ء تا ۱۱۶۱ء اس سے کچھ پہلے کی وہ غزل، جس کی زمین میں شاہ حاتم نے اپنی غزل کہی تھی، یہ ہے :

چھٹے اس زلدگی کی تیرہ سے اور داد کو پہنچے

وسیت ہے ہمارا خوب جیسا جلاد گسو پہنچے

نہ نکلا کام کچھ اس صبر سے اب نالہ کرتا ہوں

مری فریاد ہی شاید مری فریاد گو پہنچے

ہمیں اس غم کے ہاتھوں زلدگانی خوش نہیں آتی

گوئی بیداد گر بٹ رہا - ہاوی داد کو پہنچے

چار آل ہے جب سے، تب سے رگہ میں تھم نہیں سکتا

دعا اس مشتِ خون کی لشکرِ نصیاد کو پہنچے

یقین تقلید میں عزت ہلکے پتھر پہ آ بس کڑا

یہ ممکن ہی نہیں ہر تیز چہرا فریاد کو پہنچے

اس غزل کو اس دور کی شاعری کے درمیان رنگہ گور دیکھئے تو یہ طرز

اور فکر دونوں اعتبار سے بالکل مختلف قسم کی شاعری معلوم ہوئی۔ اس میں نادر شاہ کے حملے اور قتل عام کا کرب ناک تاثر چھپا ہوا ہے۔ اس میں ایہام یا رنگ ایہام، دل عاشق کی طرح، تلاش کرتے سے بھی نہیں ملے گا۔ لیکن ذرا ٹھہرے؛ اس مختلف طرز سخن کو سمجھنے کے لیے ہم اس دور کے دو بڑے اثرات — ولی دکنی اور آبرو کے دو تین تین شعر پڑھتے چلیں تاکہ اس فرق کو محسوس کر سکیں :

گفتار رنگ کوں دہا ہے تجھ زلف نے درس کافری کا

(ولی دکنی)

ہوا ہے دل سرا مشتاق تجھ چشم خراں کا

(ولی دکنی)

خواباتی اہر آہا ہے شاید دن غراں کا

شکار انداز دل و و من ہر ہے

(ولی دکنی)

سب جس شوخ کا جادو نیت ہے

سجائے کون عاشق میں خواری بڑا کسب ہے

(آبرو)

چاہے گم بہار چھوٹے جو دل کا ہوئے دانا

شمیر کھینچ جب گم چلا بوالہوس کی اور

(آبرو)

تب چھوڑ آبرو کوں گل میں شک گیا

لاکھیں معشوق بے بے شرم ہیں چکے گھڑے

(آبرو)

آرو جا کر کنویں میں گرے ان سب کوں نہ چاہ

ہنیں کی غزل میں فارسی غزل کا اثر اور شاعر کا ذاتی تجربہ ایک نیا رنگ پیدا کر رہا ہے۔ زبان کی سطح پر بھی ہنیں کی غزل حسہ و رنہ ہے۔ اس میں زبان کا جدید روپ دلی کی زبان اور اس کے محاورے سے ابھرا ہے اور اسی لیے آج کی زبان سے قریب تر ہے جب کہ ولی اور آبرو کی زبان قدیم معلوم ہوتی ہے۔ ہنیں کی غزل میں لفظوں کا چاؤ، معنی و احساس کے ساتھ لفظوں کا باہمی ربط اور اس تخلیقی عمل سے بننے والا لہجہ، وہ طرز سخن ہے جو ۱۵۲ء میں ایک بالکل نئی چیز ہے۔ یہ غزل ولی اور آبرو کی روایت سے وابستہ ہوتے ہوئے بھی ایک الگ سی غزل ہے اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ ہنیں کے ہاں اردو شاعری ولی کی زبان سے آزاد ہو گئی ہے۔ ایہاں شاعری ہمیں مزہ دیتی ہے لیکن یہ شاعری ہمیں متاثر کرتی ہے۔ ہمارے جذبات کی ترجمانی کرتی ہے۔ نادر شاہ کے حملے کے بعد، بدلے ہوئے تہذیبی ماحول میں، جب اس قسم کا کلام نوجوان ہنیں کے منہ سے اہل ذوق نے سنا ہوگا تو ان کو ہنیں نہ آیا ہوگا کہ یہ اس نوجوان کا

کلام ہے۔ مرزا مظہر جانجاناں اس نوجوان شاعر کے استاد تھے اس لیے یہ ایک فطری رد عمل تھا کہ لوگ شک میں مبتلا ہو کر کہیں کہ یہ کلام نوجوان یقین کا نہیں بلکہ مرزا مظہر کا ہے۔ دوسری طرف کلام کی مقبولیت نے خود یقین میں اعتماد کے ساتھ احساس انتخار بھی پیدا کر دیا تھا اور وہ بہری محفلوں میں یہ گندہ رہے تھے :

یقین قائدِ حق سے شعر کے میدان کا رستم ہے
مقابل آج اس کے کون آسکتا ہے ، کیا قدرت
یقین کی گفتگو کے لطف کو ، ہاتھ گپ کوئی
بقیر از حضرت استاد مرزا جانِ جاں سجھے
اور ساتھ ساتھ ایام گویوں پر بھی چوٹ کر رہے تھے :

شاعری ہے لفظ و معنی سے تری لیکن یقین
کون سجھے یہاں جو ہے ایام مضموں کا تلاش

اور دوسرے شاعر ان تعلیموں کا جواب بھی دے رہے تھے۔ شیخ برکت علی قرین نے ، جو یقین کے برسوں ہم نشین رہے تھے ، اس مجلس میں ، جہاں ”معرکہ“ طبع آزمائی برپا تھا ، یہ مطلع پڑھا :^{۳۲}

یقین گو شعر کے میدان کا رستم ہے فریب لیکن
وہ شعر حق کے شیروں سے بر آسکتا ہے کیا قدرت

اسی زمانے میں (۱۱۵۲ھ/۱۷۴۰ء) لوعمر میر بھی دلی پہنچے۔ جاں رہ کر جب عالم جنوں میں شاعری کا آغاز کیا اور مراختوں میں شریک ہوئے تو انہوں نے دیکھا کہ مرزا مظہر کے شاگرد یقین اور یزوک شاعر شاہ حاتم ساری لفظ پر چھانے ہوئے ہیں۔ یقین کی امارت ، خالداں وجاہت اور میرزا مظہر کی سرپرستی ان کی معاشرتی حیثیت اور مقبولیت میں مزید اضافہ کر رہی ہے۔ میر جیسے خود ہرست کے لیے یقین کی مقبولیت اور احساس انتخار سوبانِ روح بن گیا۔ میر دلی میں غریب الدہاؤ اور مالی اعتبار سے ٹوٹے ہوئے تھے۔ انہیں شدت سے محسوس ہوا کہ نوجوانوں میں یقین اور بڑوں میں شاہ حاتم ایسے شاعر ہیں جن کے سامنے ان کی شاعری کا چراغ نہیں جل سکتا۔ اس لیے میر نے جب اپنا تذکرہ نکلتا الشعرا (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء) لکھا تو اس بات کی پوری کوشش کی کہ یقین کی شخصیت کو سہاؤ کر دیں۔ جس انداز و ترکیب سے میر نے نکات الشعرا^{۳۳} میں یقین کا ذکر کیا ہے اس میں سہاؤ گھونے کی شعوری کوشش کا احساس ہوتا ہے۔ چلے تو یہ لکھا کہ ”شاعر رجبہ ، صاحب دیوان بہت مشہور

ہیں۔ کسی تعریف و توصیف کے محتاج نہیں ہیں۔ مرزا مظہر کے تربیت کردہ ہیں۔ "اس کے بعد بتایا کہ لوگ کہتے ہیں کہ میان یقین کو مرزا مظہر شعر گہم، کو دیتے ہیں۔ پھر یہ لکھا کہ ان کا کلام ہوج ہے اور لقص ہے خالی نہیں ہے۔ پھر یہ بتایا کہ رموزِ فرہون ان کے سامنے ہوج ہے اور ذائقہ شعر نہیں ان میں نام کو نہیں ہے اور اسی لیے لوگ انہیں ناموزوں سمجھتے ہیں۔ یہ کہہ کر پھر ایک بات یہ لکھی کہ "مرقعہ کوئے میں یکتا ہیں"۔ اور پھر تین غلط واقعات بیان کر کے اپنی باتوں کی تصدیق کی۔ نکلت الشعرا کے اس ترجمے کا اثر یہ ہوا کہ بعد کے بیشتر تذکرہ نویسوں نے یقین کے کلام کو مرزا مظہر سے منسوب کیا یا پھر میر کی اس بات کا ذکر کیا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ آنے والے دور میں یقین کی تاریخی اہمیت نظروں سے اوجھل ہو گئی۔ اگر میر واقف یہ سمجھتے تھے کہ یہ کلام یقین کا نہیں بلکہ مظہر کا ہے تو پھر یہ کلام ہوج کہے ہو مکتا تھا، اس لیے کہ مرزا مظہر کے ہارے میں نکلت الشعرا میں انہوں نے خود لکھا ہے کہ "ان کا (مظہر کا) کلام سلیم و کلیم ہے کم ہائے کا نہیں ہے۔" ۳۳۱ مرتے کی مثال میں میر نے یقین کا یہ شعر لکھ کر :

کیا بدن ہوگا کہ جس کے کھولتے جامے کا بند
برگہ گل کی طرح بر اساخت معطر ہو گیا

غرض کا یہ فارسی شعر لکھا ہے جس کا یقین نے ترجمہ کیا ہے :

لاغن حمام گشت معطر چو برگہ گل
بند قبلے کجست کہ وامی کنیم ما

لیکن فارسی اشعار و مضامین کا اردو ترجمہ اس دور کا عام رجحان تھا۔ خود میر نے بہت سے فارسی اشعار کا ترجمہ کر کے دستِ تصرف دراز کیا ہے جس کی مثالیں ہم دوسرے باب میں دے آئے ہیں۔ پھر یہ وہی مشورہ تو تھا جو شاہ گلشن نے ولی دکنی کو دیا تھا کہ "یہ تمام مضامین فارسی کہ نیکار پڑے ہیں، اپنے ریختہ میں کام میں لاؤ، تم سے کون محاسبہ کرے گا۔" ۳۵۱ غرض کہ میر نے شعوری طور پر یقین کی شہرت کو خاک میں ملانے کی پوری کوشش کی۔ قدرت اللہ قاسم نے لکھا ہے کہ "میر نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ اس کا (یقین کا) دیوان دراصل مرزائے مغلور کا دیوان ہے، غرض جھوٹ اور بالکل اقرا ہے جو اس سے حسد رکھنے والوں نے مشہور کر دیا ہے۔" ۳۶۱ یقین نے خود بھی ایک شعر میں اپنے حاسدوں کی طرف اشارہ کیا ہے :

جانے کب میری یہ سرگرمی کسی کی سے

کب سعد کی ہاؤ سے بیہنا ہے دولت کا چراغ

اگر معروضی انداز سے یقین کے کلام کا تجزیہ کر کے اس کا مقابلہ مرزا مظہر کے اردو و فارسی کلام سے کیا جائے تو یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ یہ شاعری مزاج، طرز اور لہجے کے اعتبار سے مرزا مظہر کی شاعری سے مختلف ہے۔ مرزا فرحت اللہ بیگ نے لکھا ہے کہ "اچس خاص مضمون سے کسی شاعر کو شوق ہوتا ہے وہ طرح طرح سے اس کو اپنے اشعار میں لاتا ہے۔ یقین کو شہریں و فرہاد کے قصے سے گچھ خاص دلچسپی تھی اور انہوں نے اتنے چھوٹے سے دیوان میں ۳۸ جگہ اس قصے کو تلجھا لئے تھے پہلوؤں سے بالہا ہے۔ اگر واقعی مرزا صاحب ہی نے یقین کا دیوان کہا ہے تو کہیں ایک جگہ تو وہ اپنے کلام میں اس قصے کو لائے۔۔۔ مرزا کے فارسی دیوان میں اس قصے کے لوگوں کے نام صرف ۹ جگہ نظر آتے ہیں اور وہ ہیں اکثر استعارہ"۔^{۳۷}

العام اللہ خان یقین (م ۱۱۶۹/۵۶ - ۱۲۵۵ع) دہلی میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد شیخ انظر الدین اور دادا شیخ عبدالاحد تھے جو شاہ وحدت کے نام سے معروف اور کلی تخلص کرتے تھے۔ ان کی والدہ مشہور عالمگیری سردار نواب حمید الدین خان کی بیٹی تھیں۔ شادی کے بعد شیخ انظر الدین کو مبارک جنگ بہادر کا خطاب اور ہزار و پانصدی منصب ملا اور وہ امرائے عہد شاہ کے زمے میں شامل ہو گئے۔ یقین کا سال وفات ۱۱۶۴/۵۰ - ۱۲۴۹ع دیا ہے^{۳۸} لیکن یہ اس لیے غلط ہے کہ نکات الشعرا (۱۱۶۵/۵۲ - ۱۲۵۲ع)، تذکرہ گردہیزی (۱۱۶۶/۵۲ - ۱۲۵۲ع)، گلشن گفتار (۱۱۶۵/۵۲ - ۱۲۵۲ع)، مخزنِ نکات (۱۱۶۸/۵۵ - ۱۲۵۳ع) سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ اس وقت زندہ تھے۔ لہٰذا لرائی شفیق نے اپنا تذکرہ چہستان شعرا (۱۱۷۵/۶۲ - ۱۲۶۱ع) میں مکمل کیا اور لکھا کہ :

"حکیم بیگ خان نے ایک روز مجھ سے بیان کیا کہ العام اللہ خان یقین سے

۱۱۶۹/۵۶ - ۱۲۵۵ع میں ملاقات ہوئی۔ اسے بڑا متواضع اور خوبیوں

کا آدمی پایا۔ اپنے بہت سے اشعار سنائے۔ انہوں کا مستعمل، صغر سنی

کے باوجود کہ ابھی عمر ۳۰ سال کی بھی نہیں ہوگی، اس قدر کیا کہ

اس کا چہرہ بالکل کبریاں ہو گیا تھا۔ اس سن میں اس کے انتقال کے

بعد اکثر اشخاص نے مشہور گردیا اور سمجھا کہ یہ یوسفی ملکہ سخن

بہانیوں کا جوہر یافتہ ہے بلکہ مقولہ بدعوب ہے۔"^{۳۹}

اور یہ بھی لکھا کہ :

”اسی بنا پر راقم السطور نے یقین کی قایمِ وفات اس طرح کہی“ :

شاعرِ لازمِ سخن و خوش خیال
گرد سفرِ جہانِ ماسکِ عدم
سارِ وصالِ خردِ نکتہ سنج
گفت بقیمِ رازِ بسوئے اوم

(۵۱۱۶۹)

اس سے معلوم ہوا کہ یقین کا انتقال ۵۵/۵۱۱۶۹ - ۱۷۵۵ ع میں ہوا اور ”مردمِ دہدہ“ کے مؤلف حکیم بیگ شاہ حاکم لاہوری اسی سال یقین سے دہلی میں ملے تھے اور وہی اس واقعے کے راوی ہیں۔ شفیق نے لکھا ہے کہ غلام علی آزاد ہنگرامی کے ہاں حاکم سے ان کی ملاقات ہوئی تھی اور وہ ۶۲/۵۱۱۷۵ - ۱۷۶۱ ع میں شفیق کے گھر بھی آئے تھے جن کی آمد کا قطعہ اس نے لکھا تھا۔ اس بیان سے یہ بھی معلوم ہوا کہ یقین کے والد نے انہیں قتل کرا دیا تھا اور اس وقت ان کی عمر ۳۰ سال بھی نہیں تھی۔ ہاں ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جہاںِ ساخت کی وجہ سے حاکم لاہوری کو یقین کی عمر کا اندازہ لگانے میں غلط فہمی ہوئی۔ ان کی عمر اس سے زیادہ ہونی چاہیے اس لیے کہ ۵۱۱۵۲ میں حاکم نے یقین کی زمین میں غزل کہی ہے۔ اور حاکم لاہوری کے حساب سے ۵۱۱۵۲/۳۰ - ۱۷۳۹ ع میں یقین کی عمر صرف ۱۲ سال ہوتی ہے۔ جہاں تک ان کے قتل کا تعلق ہے، عشق نے لکھا ہے کہ باپ کے اشارے پر چند مفل بچوں نے انہیں قتل کر دیا۔ ۵۰۴ میر حسن نے لکھا ہے کہ باپ نے اس بے گناہ کے جسم کو ٹکڑے ٹکڑے کر کے دریا میں ڈالوا دیا اور اس کی وجہ یہ تھی کہ باپ کا بیٹا بے تعلق تھا۔ یقین نے منع کیا اور اس راز کو چھپانے کے لیے باپ نے بیٹے کو قتل کر دیا۔ ۵۱۰ اسرافہ الہ آبادی نے لکھا ہے کہ یقین اپنے والد کی گنیز پر عاشق ہو گئے تھے لہذا ان کے باپ نے قتل کر دیا۔ ۵۲۱۱ مصحفی نے لکھا ہے کہ باپ نے بیٹے کو قتل کر کے دیگ میں دفن کر دیا۔ ۵۴۰ یقین کی وفات ایک ایسا سرستہ راز ہے جس پر اب کچھ کہنا لاحاصل ہے :

یہ بیارِ آبِ مر جاتا جو جیتا ان کے کام آتا

یقین گو مار کر زورِ آوروں کے ہاتھ کیا آیا

یقین نے اعلیٰ خاندان میں جنم لیا۔ اسات میں آنکھ کھولی، مرزا مظہر کی تربیت نے ان کے جوہر کو اکھارا، مجدد الف ثانی کے روحانی فیض نے انہیں ابھارا

اور شروع میں سے ایسی شاعری کی جو اس دور کے باطنی تقاضوں کی خوشبو سے لبریز تھی۔ ان کی شاعری چونکہ تاریخ کے دھارے پر بہہ رہی تھی اس لیے اپنے دور میں بہت مقبول ہوئی۔ اس نئے طرزِ سخن نے اردو شاعری کو نئے امکانات سے روشناس کرایا۔ بقیہ کی شاعری کو جب ہم اس دور میں رکھ کر دیکھتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ یہ جذبات و احساسات کی شاعری ہے جس میں فنی احتیاط بھی ہے اور وہ سلامت روی بھی جو آبرو و قاجی کے ہاں نظر نہیں آتی۔ چنانچہ زبان اپنا چولا بدل رہی ہے جس میں دلی دکھنی کا اثر اس طرح واضح طور پر شامل نہیں ہے جیسے اشرف، فائز، مینلا، داؤد اور قاسم کی شاعری میں براہِ راست شامل ہے، بلکہ اس طرح شامل ہے جس طرح حال میں ماضی شامل ہوتا ہے یا جیسے اشعار میں روایت شامل ہوتی ہے۔ اسی وجہ سے بقیہ کی شاعری نے شمال سے دکن تک سارے برعظیم میں ”قبولیت عام کا درجہ حاصل کر لیا۔“ ۵۴

بقیہ کا دیوان صرف غزلیات پر مشتمل ہے۔ اس میں غزلوں کی تعداد ۱۷۰ ہے۔ بقیہ کے عدد بھی ۱۷۰ ہیں۔ دیوان کی ہر غزل میں ۵ شعر ہیں اور ساتھ ساتھ ایک زمین میں دو دو غزلیں بھی کہی ہیں ۵۵۔ ”بقیہ نے اپنے سارے دیوان میں ۱۳ بھریں استعمال کی ہیں اور یہ سب بھریاں شگفتہ ہیں۔ بقیہ نے بہت کم قافیے استعمال کیے ہیں۔ ۱۷۰ غزلوں میں کچھ کم چار سو قافیے استعمال کیے گئے ہیں اور ایک قافیے کو مختلف بھریوں اور مختلف ردیفوں کی غزلوں میں مختلف پہلو سے بالادھا ہے۔ دیوان پڑھنے سے معلوم نہیں ہوتا کہ یہ قافیہ پہلے بندہ چکا ہے اور دیوان پھر میں ایک جگہ بھی نہیں ہے کہ دو جگہ ایک ہی قافیے سے ایک ہی مضمون بالادھا ہو۔“ ۵۶ نئی شاعری کی تحریک، جسے ہم نے ردِ عمل کی تحریک کا نام دیا ہے، اردو میں تازہ گوئی کے رواج کی تحریک بھی جس میں فارسی اثرات کے ساتھ مضمون آفرینی، عاشقانہ جذبات و خیالات، خوب صورت تشبیہات و استعارات، منال و شائستگی، سادگی و صفائی اور اردوئے معلّیٰ میں شعر گوئی پر زور دیا گیا تھا۔ بقیہ نے مرزا مظہر کے زیرِ اثر یہی راستہ اختیار کیا اور اپنے مختصر دیوان میں فارسی شاعری کے بنیادی علائم و رموز، تشبیہات و اشارات، بندش و تراکیب، بحر و اوزان اور خوب صورت زمینی استعمال کر کے اردو شاعری کا رشتہ ایک بار پھر براہِ راست فارسی شاعری کی روایت سے قائم کر دیا۔ یہی عمل ہمیں عزالت کے کلام میں بھی نظر آتا ہے لیکن عزالت کے ہاں وہ دردمندی نہیں ہے جو بقیہ کے ہاں ملتی ہے۔ بقیہ کے ہاں جہاں ہمیں محروم طور، موسمی، زلیخا، ماہِ گنبدانی، خسرو شیریں، فرہاد و

گلوبکن ، سہ ستون ، خلیل اللہ ، آتش کدہ ، نفقور ، منصور ، بجنوں ، وادی ایمن ،
 گنبد ، سکندر ، ابراہیم وغیرہ ملتے ہیں وہاں ان کے تعلقات مثلاً دار ، برہمن ،
 بت خالہ ، شمع پروانہ ، پیادہ ، میخانہ ، دیوان ، گلستان ، رفو ، چاک گریبان ،
 واعظ ، زاہد ، ناصح ، داغ سینہ ، سوزاں ، آئینہ ، زلداں ، صحرا ، بیاباں ، باغ ،
 چمن ، تبری ، سرو ، گل و ہلہل ، بازار ، صبر ، خریدار ، صیاد ، نفس ، آشیان ،
 چمن ، چٹوں ، فصل گل ، انک ، قالوس ، پیراہن ، وحشت ، غزال ، سجدہ ،
 عراب ، ترشہ ، ابر ، ساق ، شیشہ ، سنگ ، سرو رواں وغیرہ بھی عام طور پر
 اظہار کا ذریعہ بنے ہیں ۔ اس طرح فارسی تراکیب بھی یقین کی غزل کے ساتھ
 اردو شاعری میں داخل ہوئیں مثلاً مشتِ خاک ، میکشان ، خوابانہ نقد زب ،
 آشیانِ ہلہل ، عسکین ، بمقدار جفائے یار وغیرہ ۔ یہ تراکیب فارسی ہوئے ہوئے
 بھی فارسیوں کی سی نہیں ہیں بلکہ ان میں اردو پن موجود ہے ۔ اس دور میں
 فارسی عاورات کے ترجموں کا رجحان پھر سے پیدا ہوا ۔ یقین کے ہاں ایسے بہت
 سے ترجمے مثلاً آب ہو چانا ، خواب ہو جانا ، آشیان کرنا ، زنجیر مگر رکھنا ،
 برباد دینا وغیرہ ملتے ہیں ۔ فارسی روایت کے ان اثرات نے ، جذبہٴ دل کے اظہار
 اور اردوئے معلّیٰ کے ساتھ مل کر ، ایک ایسا طرزِ سخن پیدا کیا جو نہ صرف
 اس دور کا بلکہ بعد کے دور کا بھی طرزِ ہنر گیا ۔ اگر فارسی شاعری کے ان
 عناصر و رموز کو دیکھا جائے تو ان کا تعلق مسلمانوں کی دینی روایت اور اس کی
 مابعد الطبیعیات سے بھی گہرا ہے ۔ اسی لیے جب یہ علامات اردو شاعری میں
 شامل ہوئیں تو یہ فکری و جذباتی سطح پر اس معاشرے کے باطن کا حصہ بن کر
 اس کے لیے قابلِ قبول بن گئیں ۔ یقین نے اس دور میں اس کلام کو نمایاں طور پر
 انجام دیا اور آنے والے دور کی غزل نے ان کی علامات کو قبول کر کے اپنے اظہار
 کا بنیادی وسیلہ بنا لیا ۔

یقین کی غزل میں لطافت و شائستگی کے ساتھ ایک شکستگی و شہرینی کا
 احساس ہوتا ہے ۔ یہ شاعری وصف و حسنِ محبوب تک محدود نہیں ہے بلکہ
 عشق کے تہربات کو بیان کر رہی ہے ۔ یقین کی غزل میں فارسی غزل کی طرح
 اہتمام کے ساتھ بات کو سجا کر بیان کرنے کی کوشش کا پتا چلتا ہے ۔ الفاظ
 احساس و خیال کے ساتھ مربوط و ہم آہنگ ہیں ۔ یہاں ایسی بحریر اور زمیںیں
 ملتی ہیں جو نہ صرف منتخب ہیں بلکہ اس سے پہلے اردو میں استعمال نہیں ہوئیں ۔
 زبان میں فارسیست بڑھنے کے باوجود عام بول چال کی زبان سے اس کا گہرا تعلق
 قائم ہے ۔ مثلاً یقین کی یہ غزل دیکھیے :

اگرچہ عشق میں آت ہے اور بلا بھی ہے
 سرا سرا نہیں وہ شغل کچھ بھلا بھی ہے
 اس اشک و آہ سے سودا بگڑ نہ جائے کہیں
 یہ دل کچھ آبِ رسد ہے کچھ جلا بھی ہے
 یہ کون ڈھب ہے سین خاک میں ملانے کا
 گسو کا دل کبھو پاؤں تلے ملا بھی ہے
 یہ آرزو ہے کہ اس بے وفا سے یہ پرچھوں
 کہ میرے بے مزہ رکھنے میں کچھ مزا بھی ہے
 یقین کا شور جنوں ست کے بار نے پوچھا
 کوئی قبیلہ مجتوب میں کیا رہا بھی ہے

اس غزل میں فارسی بن اردو بن میں اس طور پر جذب ہوا ہے کہ اردو بن
 ہمیشہ مجسوسی اس کے مزاج ، آہنگ اور لہجے پر غالب رہتا ہے ۔ یہ لے ،
 یہ لہجہ ، یہ طرز ولی دکنی ، آبرو ، لاجی سب سے الگ ہے ۔ اس غزل کو آپ
 دیوان ولی یا دیوان آبرو ، یا دیوان فائز میں رکھ کر دیکھیے تو دور سے پہچان
 لی جائے گی لیکن اگر اسے میر کے دیوان میں چھپا دیا جائے تو اس کا پہچانا مشکل
 ہوگا ۔ میر ، یقین کی آواز سے اپنی آواز اٹھاتے ہیں اور اسے بے حد آگے بڑھا کر ایک
 ایسی منفرد صورت دے دیتے ہیں کہ یقین کی آواز میر کی آواز میں جذب ہو جاتی
 ہے ۔ اگر اس دور میں یقین یہ کام نہ کرتے تو میر کے لیے اپنا لہجہ بنانا اتنا
 آسان نہ ہوتا ۔ یہی وہ روایت غزل ہے جو غالب تک اس ڈگر پر چلتی ہے ۔
 یقین نے نئی نئی ردیفوں میں معنی و احساس کے پہول کھلائے ہیں ۔
 مشکل زمینوں میں بے ساختگی اور طرز و فکر کا فطری بن اس کے کلام کی بنیادی
 خصوصیت ہے ۔ ردیف الف کے یہ چند شعر دیکھیے :

یہ گھوہ طور سرمہ ہو گیا سارا ہی کیا کہیے
 گھوٹی ہنر بھی بیج جاتا تو دیوانے کے کام آتا
 تری الفت سے مرلا خوش نہیں آتا مجھے ورنہ
 یہ اتنا کارِ آسان اس قدر دشوار گھوٹا ہوتا
 مجھے زنجیر گھر رکھا ہے ان شہری غزالوں نے
 نہیں معلوم میرے بعد ویرانے یہ کیا گزرا
 سوچ رہا کی طرح ضبط میں آ سکتا نہیں
 گھوٹی گھوٹوں گھر کہیے احوال پریشان میرا

مرنے کی طرح مہل نے جو یہ اختیار کی
دیکھا تو زندگی میں مزا کچھ رہا نہ تھا
دل میں زاہد کے جو چہرے کی ہوا کی ہے ہوس
کوچہ یار مہل گھسا سایہ دیوار نہ تھا
خلف چہ ہے الجھ کسر عبت ہوا واعظ
کہ میں تو مست تھا کیا اس کو بھی شعور نہ تھا

یقین کی زمینوں میں اس دور کے بیشتر شاعروں نے غزلیں کہیں ہیں۔ فارسی
شاعری میں پروانہ جان نثاری کی علامت ہے لیکن یقین اس جان نثاری کو ایک
نئے زاویے سے دیکھتا ہے :

یہ جیسے ہجر میں ، وہ وصل میں ابھی جی نہیں سکتا
تکاف ہر طرف بلبل کو پروانے سے کہا نسبت
عاشق جو رہے جیسا معشوق کے کام آوے
کیا لطف ہے جل جانا پروانے کو کیا گھسے

اس نئے زاویے نے معاصر شعرا کو لیا رخ دیا۔ عزت نے اس مضمون کو اس
نئے زاویے سے اپنی شاعری میں بار بار بانداھا ہے جس کا مطالعہ ہم عزت کے
ذہل میں کر چکے ہیں۔ یقین کے یہ دو شعر دیکھتے ہیں میں ایک ہی خیال کو
دو طرح سے بیان کیا گیا ہے :

کچھ ہر و ہال میں طاقت نہ رہی تب چھوٹے
ہم ہوئے ایسے ارے وقت میں آزاد کہہ بس
ہم گئے کام سے ، سرخاں چمن سے گھبر
لڑخ کچھ کہ چھوٹے ، طاقت پرواز خوب

لیکن مضمون کی یکسانیت کے باوجود احساس کی سطح اور لہجے کا فرق اتنا
آہستہ کو زائل نہیں ہونے دیتے۔ یہی یقین کی انفرادیت ہے۔ میر کا یہ شعر
بڑھ کر :

مرد و شمشاد چمن میں لادکشی کی ہے نزاع
تم ذرا واں چل گھڑے ہو فیصلہ ہو جائے گا

اب یقین کے یہ شعر بڑھے :

جی میں آتا ہے ترے لہ کو دگھا دیجے اچھے
باغ میں اتنا اکڑتا ہے یہ شمشاد کہہ بس

درختوں سے نہ دے تشبیہ اس قد کو بلیں ہرگز
وہ الکھلی سے چلنے کی طرح شمشاد کیا جانے

یقین کا ایک مقطع ہے :

لاچار نے دل اپنا گیا گور میں بقیہ
اس جنس کا جہاں میں کوئی قدردان نہ تھا

اب میر کا یہ مقطع بڑھے :

کوئی خواہاں نہیں ہارا میر کوئی جنسہ نازا ہیں ہم

ان اشعار کے بڑھنے سے یقین و میر کے طرز کے فرق کو دیکھا جا سکتا ہے ۔
یقین کے ہاں جوش بیان ، حلاوت اور لفظوں کا دوہرا پتر ہے ۔ اسی لیے جب
لنگ یقین زائد رہے ان کے سامنے کسی کا چراغ نہ جل سکا ۔ میر بھی ان میں
شامل تھے جن کی شاعری یقین کے دور عروج میں اپنے تشکیلی دور سے گزر رہی
تھی ۔ حامی کی شاعری پر بھی یقین کا اثر نمایاں ہے ۔ سودا ، درد اور تاباں کی
شاعری پر بھی یقین کے اثرات واضح ہیں لیکن اس کے باوجود یقین خود اس
رنگِ سخن کو اتنا نہ لکھاہار سکے جتنا آگے چل کر میر ، درد اور سودا نے
لکھاہار کر اسے آگے بڑھایا ۔ میر کے کلام کے مقابلے میں آج یقین کا کلام بھیکا ،
اُترا اُترا سا معلوم ہوتا ہے جسے کھینچا ہونے میں ایک آنچ کی کسر رہ گئی ہو ۔
اسی کسر کو میر و درد نے پورا کر دیا اور یقین کی آواز میر و درد کی آواز میں
جذب ہو گئی ۔ لیکن یہ طرزِ سخن اس دور کے جس شاعر کے ہاں سب سے چلے
ابھرا وہ یقیناً یقین ہیں ۔ اس مخصوص رنگ کو سمجھنے کے لیے یہ چند شعر دیکھئے :

تو نہ تھا حیف بقیہ درلہ دوانہ ہوتا
آج اس طرح کا دیکھا ہے ہری زاد گمہ ہن
آگ بھی بجھتی ہے اور سورج بھی ہوتا ہے غروب
رات دن جلتا ہے پکساں داغِ حسرت کا چراغ
آبرو دی ہے دوالوں نے جنوب کو اس قدر
گریدہٴ جنوب سے دریا ہو گیا صحرا تمام
ہیں مومنات تفائل میں ہزار کے
پکاکنکی سے اس کے گھوٹ اٹھنا نہیں
عجبوں کی غوغا نصیبی کرتی ہے داغِ دل کو
گیا عیش کر گیا ہے ظالم دیوانہ ہن میں

خدا کی بے مددی کہہ ہے اسے یا عشقِ معشوق
 یہ نسبت ایک ہے سو سو طرح تعبیر کرنے میں
 رودادِ محبت کی مت پہنچو بقیہ جیسے ہے
 کچھ خوب نہیں ملتا اصول ہے یہ افسانہ
 بدلا تو ہے دم کا گھوٹ تیرے سے گویا گھرے
 ایسا ہی تو فریفتہ ہووے خدا گھرے
 لہذا آپ یہ اس قدر سے لا چکے ہم تو
 کہیں تلک کوئی محشر کا انتظار گھرے
 گریباں چاک کرنے سے ہمارے تیرے کو کیا ناصح
 ہمارا ہاتھ جانے اور ہمارا دیرینہ جانے
 گزر جا وصل سے گر ہجر میں دیکھتے رہنا اس کی
 محبت میں بقیہ ایسا ہے نامِ مدعا کوئی
 بقیہ کے واقعے کی سن خبر وہ بدگمان بولا
 یہ دیوانہ تو کچھ ایسا نہ تھا ہمارا ، کیا کہے

بہن کے اشعار میں لطف ضرور ہے مگر جب ہم میر و درد کے ساتھ آج ان کا
 کلام پڑھتے ہیں تو ہمیں کوئی ایسا لطف نہیں ملتا جو ایک خاص المار اور خاص
 عالمِ تغزل کا ہوتا دے۔ ان کے ہاں تخلیق آگ اس طرح روشن نہیں ہوتی جس
 طرح میر کے ہاں دکھائی دیتی ہے۔ ان کے دیوان میں کوئی احساسات یا فکری
 تجربہ ایسا نہیں ملتا جسے آج ہم بہن سے مخصوص کر سکیں۔ انہوں نے جو کچھ
 کیا وہ تاریخ میں یقیناً بہت اہمیت رکھتا ہے۔ میر نے بہن کے اس ادھورے پن
 کو نہ صرف مکمل کر دیا بلکہ اس چشمے کو اپنے دریا میں جذب کر کے اپنا
 ہاٹ بڑا کر لیا۔ اسی لیے میر کے شعر و ردِ زبان ہو گئے اور بہن کا کوئی شعر
 زبان پر نہ چڑھ سکا۔ آج ہم 'دیوانِ بہن' کو دیکھتے ہیں تو سوچتے ہیں کہ
 آخر اس میں ایسی کون سی خصوصیت تھی کہ بہن کی شاعری کی سارے عالم
 میں دھوم مچ گئی تھی لیکن تاریخی تناظر میں دیکھتے ہیں کہ بات واضح ہو جاتی
 ہے کہ بہن نے شاعری کی روایت کے ابراہیم اور میر اس روایت کے آخری
 پیغمبر ہیں۔ تاریخِ ادب میں ان کی یہی اولیت اور یہی اہمیت ہے :۔

حق کو بہن کے باروں برباد مت دو آخر
 ہم نے سخن کی طرزیں اس سے اڑائیاں ہیں

تاہاں بھی اسی رنگ سخن کے شاعر ہیں۔ انہوں نے نہ صرف یقین کی زمین میں پت سے غزلیں کہیں ہیں بلکہ سودا کی طرح یقین کے اس مصرع ”کہا کام کہا دل نے دیوانے کو کیا کہیں“ کی تضمین بھی کی ہے۔ ایک شعر میں یقین کی لکڑ کا جواب بھی آپسگی سے یوں دیا ہے :

کہا تاہاں یقین نے شعر کا انداز سن میرے
مقابل آج اس کے کوئی آ سکتا ہے کیا قدرت

اور ساتھ ساتھ طرز یقین کا یوں اعتراف بھی کیا ہے :

من یقین کے مصرع۔ ولکین کو تاہاں جی اٹھا
بہر مرقع ہو چلا ذہن۔ مسیحا نے طرح

اس دور میں یقین نئی شاعری کے سب سے ممتاز نمائندے تھے۔

میر عبدالحی تاہاں دل کے رہنے والے ، لجنب الطرین سید زادے اور اپنے وقت کے ایسے حسین و جمیل نوجوان تھے کہ ایک زمانہ ان پر فریقہ تھا۔ ۵۷۔
میر نے لکھا ہے کہ ”پت خوش فکر ، خوب صورت ، خوش اخلاق ، پاکیزہ طبیعت ، عاشق مزاج معشوق (تھا)۔ اس وقت تک شعرا کے گروہ میں ایسا خوش ظاہر شاعر بردہ عدم سے میدانِ ہستی میں نہیں آیا۔ عجب معشوق دنیا کے ہاتھوں سے جاتا رہا۔ افسوس افسوس افسوس۔ ۵۸۔ ایک شعر میں اپنے تعلقات کا ذکر کرتے تاہاں کی نجات کی دعا بھی مانگی ہے :

داغ ہے تاہاں علیہ الرحمہ کا چھاتی پہ میر
ہو نجات اس کو بھارا ہم سے بھی تھا آفتا

مصطفیٰ نے چاندنی چوک کے ایک ہارچہ فروش کی دوکان پر تاہاں کی تصویر دیکھی تھی اور ان کے حسن و جمال کے بارے میں لکھا تھا کہ ”اس عالم قریب کے حسن و جمال اور حسین تناسب اعضاء کے بارے میں جو گچھ کہا جاتا ہے بجا ہے۔ ۵۹۔ تاہاں کے حسن و جمال اور شاعری نے مل گوران کی مقبولیت میں غیر معمولی اضافہ کر دیا تھا۔ ابتدا میں وہ حاتم کے شاگرد تھے جس کا اعتراف تاہاں نے خود بھی کیا ہے :

رضہ کہوں نہ میں حاتم کو دکھاؤں تاہاں
اس سوا دوسرا کوئی ہند میں استاد نہیں ۶۰

حاتم نے بھی دیوان زادہ میں تاہاں کی شاگردی کا ذکر کیا ہے :

اور ہی رتبہ ہوا ہے تب سے اس کے شعر کا
جب سے حاتم نے توجہ کی ہے تاہاں کی طرف
تاہاں کے مایوسہ دیوان^{۶۱} میں حاتم کی چمک حشمت کا لفظ ملتا ہے جو اس وقت
کی تبدیلی معلوم ہوتی ہے جب تاہاں نے حاتم سے لاراض ہو کر ہا گھی اور
وجہ سے حشمت کی شاگردی اختیار کر لی تھی۔ ”دیوان زادہ“ میں تاہاں کی
زمین میں ۱۱۵۳، ۱۱۵۶، ۱۱۵۸، اور ۱۱۵۹ء کے تحت چار غزلیں ملتی ہیں۔
۱۱۵۵ء کی ایک غزل کے مقطع میں بھی تاہاں کی طرف اشارہ ملتا ہے :

نیش صحبت کا تری حاتم عیاں ہے خلق میں
طلل مکتب تھا سو عالم بیچ تاہاں ہو گیا

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ۱۱۵۹ء/۱۱۵۶ء کے لگ بھگ تاہاں نے حاتم سے مشورۃ
سخن بند کر کے جد علی حشمت سے رشتہ شاگردی استوار کر لیا تھا۔ حشمت کی
وفات ۱۱۶۱ء/۱۱۵۸ء میں ہوئی جیسا کہ تاہاں کے قطعہ ”تاریخ وفات کے الفاظ
”ہائے حشمت شہید واولاد“^{۶۲} سے ظاہر ہوتا ہے۔ ایک رباعی میں تاہاں نے یہ
بھی ظاہر کیا ہے کہ وہ دو سال تک بکچا رہے۔^{۶۳} وہ رباعی یہ ہے :

ہم گو تمہارے غم میں جینا ہے محال
تم ہم کو لکھو کہ ہے تمہارا گھیا حال
دو سال جو ہم تم رہے یک جہا حشمت
اب اس کے عوض ہجر کا ہے روز ہی سال

اور یہی دو سال دلی میں تاہاں و حشمت کی یک جہاں اور شاگردی و استادی کے
سال ہیں اس لیے کہ ۱۱۶۱ء/۱۱۵۸ء میں جد علی حشمت روہیلوں کی ایک جنگ
میں^{۶۴} وفات پا گئے۔ تاہاں نے اپنے دیوان میں بار بار حشمت کا ذکر کیا ہے :

لہ مانے جو گونہ حشمت کو تاہاں
وہ دشمن ہے جد علیؑ کا
ہوا شاگرد تب حشمت کا تاہاں
لہ ناہا اس سا گونہ جب اور استاد

فہم دیوان قدیم (قلنس، البیمن ترقی اردو پاکستان) میں یہ شعر اس طرح ملتا ہے :

ریختے کے فن میں ہیں شاگرد حاتم کے بہت
ہر توجہ دل کی ہے ہر آن تاہاں کی طرف

گھرے تو کسی طرح تاباں غلط الفاظ معنی میں
کہ تیرے پاس حشمت سا ترا اعتماد بیٹھا ہے

سات شعر کی ایک غزل کی ردیف ہی ”حشمت“ ہے :

ع ہاوا قبلہ حشمت ، دین حشمت ، رہنا حشمت

تاباں کا سالہ ولادت معلوم نہیں ہے لیکن داخلی شواہد سے سال ولادت کا
تعیین کیا جا سکتا ہے ۔ دیوانہ تاباں میں جو قطعات تاریخِ وفات دے گئے ہیں ان
میں مضمون ۵۱۱۳ (۳۵ - ۱۷۳۴ع) ، روشن رائے ۵۱۱۵ (۴۱ - ۱۷۳۰ع) ،
شرف الدین پیام ۵۱۱۵ (۴۳ - ۱۷۳۴ع) ، سیدی احمد ۵۱۱۵ (۴۴ - ۱۷۳۴ع) ، لولب
امیر نکل انجام ۵۱۱۵/۱۷۳۶ع اور آخری قطعہ جد علی حشمت متوفی ۵۱۱۶/۱۷۳۸ع
کا ہے ۔ گویا ۵۱۱۶/۱۷۳۸ع تک تاباں زندہ تھے ۔ جد تقی میر نے
تکلیت الشعرا (۵۱۱۶/۱۷۵۲ع) میں ان کو مرحوم لکھا ہے ۔ اس سے یہ نتیجہ
نکلتا ہے کہ تاباں نے ۵۱۱۶ اور ۵۱۱۶۵ (۱۷۳۹ع اور ۱۷۵۲ع) کے درمیان
ولادت پائی ۔

تاباں کا دیوان یقین کے دیوان سے زیادہ ضخیم ہے ۔ یقین کے ہاں صرف
غزلیات ہیں جبکہ تاباں کے ہاں غزلیات کے علاوہ رباعیات ، قطعات ، منقذات ،
مغنی ، سلسلے ، ترکیب بند ، قصیدے ، مستزاد ، قصیدے ، مثنوی ، قطعات تاریخ
بھی شامل ہیں ۔ تاباں کا کلام الہی لئے شعری میلانات کا حامل ہے جو مرزا
مظہر کے زیر اثر ہر دان چڑھے اور جس کے ممتاز نمائندے یقین ہیں ، لیکن تاباں
کے کلام میں ایک خصوصیت ایسی ہے جو یقین کے ہاں بھی زیادہ نہیں ابھری ۔
تاباں نے اپنی شاعری کا رشتہ فارسی روایت سے جوڑنے کے باوجود اظہار کی
سطح پر عام بول چال کی زبان سے قائم رکھا ۔ ان کے ہاں اسی لئے زبان و بیان
میں اردو بن زیادہ ہے ۔ فارسی تراکیب ان کے کلام میں بہت کم ہیں ۔ وہ وہی
زبان لکھ رہے ہیں جو وہ بول رہے ہیں ۔ ان کے لہجے اور آہنگ میں اردو کی
جھٹکار سارے معاصر شعرا کے مقابلے میں سب سے زیادہ ہے ۔ ان کے ہاں زبان کا
چٹخارا اور مزا بھی اسی لئے زیادہ ہے ۔ جی وہ خصوصیت ہے جسے میر نے رنگینی
کہا ہے ۔ یہی لہجہ و آہنگ اور زبان و بیان کا جی روپ چونکہ دور میر
کی بنیاد ٹھہرتا ہے اس لئے تاباں اردو شاعری کی روایت کے بڑے دھڑے
کے ساتھ چلتے ہیں اور ان کا دیوان آج بھی دلچسپی کے ساتھ پڑھا جا سکتا ہے ۔
یہ اردو بن کیا ہے ؟ یہ دراصل جذبے ، احساس ، خیال و واردات گو شاہجہان
آباد کی عام بول چال کی زبان میں بیان کرنے کی وہ صورت ہے جس نے شاعری

کی زبان کا رشتہ بول چال کی زبان سے جوڑ کر اے فطری ، جان دار اور موثر بنا دیا ہے ۔ اس دور کی شاعری میں زبان و بیان کی یہ صورت سب سے زیادہ تابان کے ہاں ابھرتی ہے اور یہی روایت ذوق سے ہوتی ہوئی دماغ لک پہنچتی ہے ۔ جس انداز سے تابان نے اپنے احساس و جذبہ عشق کو بیان کیا ہے اس میں نہ فارسیت ہے اور نہ عربی فارسی کے مشکل الفاظ ہیں بلکہ عام زبان کی ایسی سادگی و سلاست ہے جو ہم سے براہ راست مخاطب ہے ۔ اس لیے تابان کی زبان آج بھی ہماری زندہ زبان کا حصہ ہے ۔ یہ چند شعر دیکھئے :

نہ طاقت ہے اشارے کی نہ کہنے کی نہ سنتے کی
گہوں کیا میں سنوں کیا میں بتاؤں کیا یاں اپنا
ہوا نہیں عشق کی لگنے نہ دیتا میں اے ہرگز
اگر اس دل پہ ہوتا ہائے کچھ بھی اختیار اپنا
غراب تک تو رہنے دے عیتاد ہم کو
گہاں بہ چمن بھر گہاں آشیانا
بلبلو! گویا گسرو گے اب چھٹ کر
گھنساں تو اجڑ چکا کب کا
یہ زلیخریں بھی ماری توڑ اور زلداں بھی چھوڑے گا
خدا حافظ ہے اب کی بے طرح ابھرا ہے دیوانا
ہوتے ہیں مفت جان کے دشمن یہ خوب رو
السرار سے اس عشق کے الکل میں بھلا
صیب کیسا ہے کہ تم رولہے ہو ہم سے
چساڑ کیسا کیسا ہم نے تمہارا
عجب احوال ہے تابان کا میرے
کہ رونا رات دن اور کچھ نہ کہنا
صیب ہو کے تیرے غم سے نشانہ بہت رویا
راتوں کے تیرے گھر کے فریاد بہت رویا
عالم میں تیرے عشق سے تابان ہوا غراب
گہا مجھ کو اس کے حال کی اب تک خبر نہیں
ہم تو آخر سر گئے رو رو تمہارے ہجر صیب
سچ گہو اب بھی گہی آتے ہیں تم کو یاد ہم

بوجھا میں اس سے کوئی ہے نالی مرا بتا
 گھنٹے لگا پکڑ کے وہ تیغ و سپر گم ہم
 لہ آیا رحم اس ظالم کو تائبان
 غم اپنا اس سے کئی باری گھبرا ہم
 سودا میں گزرتی ہے کیا خوب طرح تائبان
 دو چار گھڑی رولا ، دو چار گھڑی تائبان
 کسی کا کام دل اس چرخ سے ہوا بھی ہے
 گھوٹی زمانے میں آرام سے رہا بھی ہے
 ہر چند تم سے حال ہمارا چھپا تو ہے
 لیکن کسی سے تم نے بھی کچھ کچھ مٹا تو ہے
 ڈھونڈا پت بہ گھوج نہ پایا الہوں کا ہائے
 معلوم ہم کو کچھ نہ ہوا وے کہاں گئے
 جو رستہ میں پکساں ہی رہے تادم آخر
 ایسا بھی زمانے میں گھوٹی بار ہوا ہے
 دیکھا جو میری لبھ کو گھنٹے لگا طبیب
 بھنوں ہوا تھا جس سے یہ آواز ہے وہی
 میری تصویر تو کرو ثابت

روٹھنا بھی ہے بے سبب گھوٹی

یہ اشعار طرزِ یقین سے قریب ضرور ہیں لیکن ان میں بات چیت کا انداز و لہجہ
 یقین سے گہیں زیادہ ہے۔ یقین کے ہاں فارسی تراکیب اور آہنگ کی گونج موجود
 ہے ، تابان کے ہاں بہ اثرِ اردو زبان کے لہجے میں جھپ گیا ہے۔ تابان کے ہاں
 انابت کا استعمال کم ہے۔ وہ فارسی علامتِ انابت کے بجائے اردو ”کا۔ کی۔ کے“
 زیادہ استعمال کرتے ہیں۔ یقین کے ہاں مضمون ملتے ہیں ، تابان کے ہاں وارداتِ
 عشق کا اظہار ہے۔ تابان کی شاعری عشقِ شاعری ضرور ہے لیکن اس کا دائرہ
 محدود ہے۔ یہاں صرف ان واردات کا بیان ہے جو دلِ عاشق پر گزرتی ہیں جن
 میں یادِ محبوب سے پیدا ہونے والی بے قراری ، محبوب کی بے رحمی و بے وفائی ،
 کیفیاتِ بچر اور آہ و نغان شامل ہیں۔ یہ عشقِ اوپری عشق ہے جو محبوب کی
 ذات و ظاہری صفات تک محدود ہے۔ یہ وہی موضوعات ہیں جو اشرف ، نالز ،
 مبتلا کے ہاں بھی ملتے ہیں لیکن ’ردِ عمل کی تحریک‘ کے زہرِ اثرِ زبان کے لئے
 روپ اور چہرے کے ساتھ مخصوص اردو لہجے میں ظاہر ہونے کی وجہ سے زیادہ

لکھتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ ان میں عام زندہ زبان کی توانائی نے نئی جان ڈالی ہے۔ تاہاں کا ایک موضوع تو وصفِ محبوب اور اظہارِ عشق ہے :

محب مرا دیوان ہے ان گلِ رنجاں کے وصف میں
چاہیے مشہور ہو یہ بھی گلستانِ کی طرح
مہ روہاں کی تعریف میں تو شعر گھٹا کو
تباہاں سرا آخر کے نہیں نام میں ہے

اور دوسرا موضوع یہ ہے :

آرزو میں ہے کی میں مرتا ہوں تو جائے گلاب
چھڑکیو توبت یہ میری آگے اے ساقِ شراب
گھٹسا دوڑی ہے اے ساقِ کسرم کسرم
ہلانس دلت مجھ کو آگے مانعِ سر
مے ہو چمن ہو ابر ہو جامِ شراب ہو
ہا رب کیہو تو میری دعا بدستِ جناب ہو
ساقِ ہوائے ابر ہوائے شراب ہے
اس وقت مے نہ دے تو قیامت عذاب ہے
شہر ہے اگر نہ دے اس وقت
جھوم آئی ہے گیا گھٹسا ساق

اور چونکہ شیخ ، زاہد ، ناصح ، محاسب شراب کے دشمن ہیں اس لیے یہ موضوع بھی تاہاں کے ہاں اکثر آتا ہے۔ تاہاں میں تخلیقی آہج اول درجے کی نہیں ہے۔ خیالِ آفرینی ان کے مزاج کے خلاف ہے۔ ان کے ہاں کسی گہرے عشقیہ تجربے کا پتا نہیں چلتا۔ محسوساتی تجربہ بھی ان کے ہاں ظاہر نہیں ہوتا۔ لیکن ان سب گمزوریوں کے باوجود یہ وہ رنگِ سخن ہے جو ماضی کی روایت کے چند میلانات کو مسترد کرتا ہے اور نئی روایت کو میر و سودا سے ملا دیتا ہے۔ کسی دور کی عظمت ایک دوا شعروں سے قائم نہیں ہوتی بلکہ لاتعداد شعرا بنیادیں مستحکم کر کے اس کی آرائش کرتے ہیں۔ ردِ عمل کی تحریک نے دورِ میر کے لیے یہ کام کیا اور تاہاں نے عام زبان کو ، اپنے مخصوص قبور اور گھر کے ساتھ ، استعمال کر کے میر کے تخلیقی سفر کو آسان بنا دیا۔ تاہاں ان شعروں میں سے ایک ہیں جو ماضی کی روایت کو قبول کر کے مسترد بھی کرتے ہیں اور پھر اسے آنے والے نسل کے تخلیقی مزاج سے ملا بھی دیتے ہیں :

آبرو، پکڑنگ، ناجی، احسن اللہ اور ولی

ریختہ کہنے لہ تھے تاباں مرے سودا کی طرح

میر ہد باقر حزیں و ظہور (م ۱۱۶۵/۱۷۵۲ع) بھی نئی شاعری کی اس تحریک کے شاعر ہیں۔ ان کی شاعری میں زبان و بیان اور جذبہ و احساس کی وہی خصوصیات ملتی ہیں جو ہمیں یقین اور تاباں کے ہاں نظر آتی ہیں۔ لیکن فرق یہ ہے کہ یقین و تاباں اس رجحان کو آگے بڑھاتے ہیں اور حزیں اس کی تکرار کرتے، پھیلاتے اور عظیم آباد و مرشد آباد میں مقبول بناتے ہیں۔ انہوں نے دو دیوان ترتیب دیے تھے جن میں سے ایک مختصر دیوان انعام اللہ خان یقین کے جواب میں تھا۔ ۶۵

طرز دیوان۔ یقین کی سخت مشکل ہے حزب

دل گھو خوں کیجیے تب ایسی فکر رنگیں کیجیے

میر ہد باقر حزیں فطر اللہ خان کے بیٹے اور مرزا مظہر جانجاناں کے شاگرد تھے۔ والد کی شہادت کے بعد (حزیں کے والد سبھی یشہ تھے) شاہجہان آباد آ کر خواجہ ہدی خان حریف کی خدمت میں پہنچے۔ نادر شاہ کی غارت گری کے بعد دہلی سے لکھنؤ ہونے ہوئے عظیم آباد آ گئے اور نواب زین الدین احمد خان بیت جنگ کی سرکار میں ملازم ہو گئے اور شاہ شکر اللہ کی بیٹی میر قدرت اللہ کی بہن سے شادی کر لی۔ عظیم آباد سے جہانگیر لکڑ (ٹھاکہ) آ گئے اور حزیں کے بجائے ظہور تخلص اختیار کر لیا۔ یہاں انہوں نے ساقی نامہ لکھا اور ایک دیوان بھی ترتیب دیا۔ آخر میں نواب صولت جنگ کے ہمراہ ۱۱۶۲/۱۷۵۹ء میں میر ہد وحید کی خدمت میں پورنیہ آ گئے۔ یہاں دو تین سال رہ کر دنیا و مافیہا سے توبہ کر لی اور احمد شاہ کے زمانہ سلطنت میں وفات پائی اور قطب الاعظم حضرت شاہ مصطفیٰ جلال الحق کے روضے میں دفن ہوئے۔ ۶۷ گردیزی نے لکھا ہے کہ مرزا مظہر نے بتایا کہ کسی جوانِ رعا کے عشق میں مبتلا ہو کر وفات پائی۔ شورش نے بھی اپنے استاد حزب کی وفات کے بارے میں یہی بات ”جانِ بیان دادہ“ کے لفظوں سے اشارے میں گھسی ہے۔ احمد شاہ کا عہد حکومت ۱۱۶۱ء سے ۱۱۶۷ء/۱۷۵۸ء سے ۱۷۵۳ء تک رہتا ہے۔ ۱۱۶۲ء/۱۷۵۹ء میں حزب صولت جنگ کے ساتھ پورنیہ گئے اور دو تین سال بعد ترکیہ دنیا کر کے وفات پائی۔ گردیزی نے تذکرۃ ریختہ گویان (تاریخ تکمیل ۵ محرم ۱۱۶۶ء/۱۲ نومبر ۱۷۵۲ء) میں ان کو مرحوم لکھا ہے جس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ حزب نے ۱۱۶۵ء/۱۷۵۲ء میں وفات پائی۔ شورش

عظیم آبادی ، حسرت عظیم آبادی اور ظہور عظیم آبادی ان کے شاگرد ہیں ۔

یقین کی طرح حزیں نے بھی مظہر چالہانان کے بغیر استاد کی کا ذکر اپنے اشعار میں کیا ہے جس کا حوالہ ہم مرزا مظہر کے ذیل میں دے آئے ہیں ۔
حسرت موہانی نے حزیں کے دیوان کا جو انتخاب دیا ہے ۶۸ وہ اس دیوان سے لیا گیا ہے جو دیوان یقین کے جواب میں حزیں نے ترقیب دیا تھا لیکن شورش ، عشق اور دوسرے تذکروں میں جو انتخابِ کلام ملتا ہے اس میں زیادہ اشعار دوسرے دیوان سے لیے گئے ہیں ۔ اس دیوان میں حزیں نے بیشتر اصنافِ سخن میں شاعری کی ہے ۔ حزیں کی شاعری ، ردِ عمل کی تحریک کے زیر اثر ، ایام سے پاک ہے ۔ اس میں تابان کی طرح زبان میں سادگی اور بیان میں چاشنی ہے ۔ عشق اور کیفیاتِ عشق کا اظہار حزیں کی شاعری کا مرکزی رجحان ہے :

نہ ہوتا اس قدر خواہاں میں گر وہ تندہو نازک
تو گھب ہوتی ہساری شاعری کی گفتگو نازک
اس بے وقار کے عشق سے کچھ مجھ کو جس نہیں
ہاؤں تلک بھی ہائے مجھے دسترس نہیں
بے طرح دیوانگی پر عشق میں آیا ہے دل
دیکھو اب زندگی کا کیا میرے اسلوب ہو
عافیتوں کے دل میں گھب ہے صبر کی طاقت حزیں
نوحہ کرنے میں نہیں اتنے بے قراروں کا گناہ
میں چاہتا ہوں عشق کو چہاؤں پہ کیا گھروں
رسوا کرے ہے خلق میں یہ چشم تر مجھے
کچھ کٹھے وصل میں کچھ بھر میں گریاں گزرے
کیا میری عمر کے اوقات ہریشاں گزرے

ان اشعار کی زبان میں اردوئے معلیٰ کا لہجہ رنگ گھول رہا ہے ۔ لفظوں کے استعمال میں احتیاط برتی جا رہی ہے اور جذبہ و احساس کو شعر کا جامہ پہنایا جا رہا ہے جو ردِ عمل کی تحریک کا اثر ہے ۔ یقین کے کلام کی طرح حزیں کے اشعار بڑھ کر یوں معلوم ہوتا ہے کہ آبرو کا دور بہت زمانے کی بات ہے ۔ حزیں کے زبان و بیان ، میر و سودا کے دور میں بھی اپنا رنگ شامل کر رہے ہیں ۔ بیشتر مجموعی وہ دوسرے درجے کے شاعر ہیں ۔ ان کا رنگِ سخن یقین و تابان سے ملتا جلتا ضرور ہے لیکن وہ نہ یقین سے آگے نکلتے ہیں اور نہ تابان سے اوپر اٹھتے ہیں ۔ وہ اس روایت کی تکرار کرتے ہیں اور چار و ہنگام میں اس

رنگ کو مقبول بنا کر اس شعری رجحان کو نئی نسل کے شعرا تک پہنچا دینے میں اوز ہیں ان کی اہمیت ہے ۔

چار و بنگال میں اردو شاعری کو مقبول بنانے اور پھیلانے والوں میں چھان حزب کا نام آتا ہے وہاں دودمند کا نام بھی قابل ذکر ہے ۔ یہ قلم دردمند (م ۱۱۷۹ء/۶۶-۱۹۵ء) کی اولیت یہ ہے کہ انہوں نے اردو زبان میں پہلا ”ساق نامہ“ لکھا جو اپنے دور میں اتنا مقبول ہوا کہ سارے بر عظیم میں اس کا چرچا ہوا ۔ آزاد بلکواس نے لکھا ہے کہ ”اس کا رشتہ کا ساق نامہ مشہور ہے جو لوگوں میں مقبول ہوا ۔“ ۶۶ رد عمل کی تحریک فارسی طرز سخن کو اردو زبان میں چنپ کرنے کی تحریک تھی ۔ دودمند نے اپنے اردو ”ساق نامہ“ میں وحدت ، مضبوط اور طرز کے اعتبار سے وہ ساری خصوصیات پیدا کیں جو فارسی ساق ناموں میں ملتی ہیں ۔ فارسی ساق نامہ مثنوی کی ہیئت اور بحر متقارب میں لکھا جاتا ہے ۔ دسویں صدی ہجری کے آخر میں ، خصوصاً صدر جہانگیری میں ، ساق ناموں کا عام رواج ہو گیا تھا ۔ اسی مقبولیت کے پیش نظر ملا عبداللہ نژدینی نے ”مبخالہ“ کے نام سے ساق نامے لکھنے والے شعرا کا تذکرہ مرتب کیا ۔ ساق نامے میں ساق اور مغنی کو مخاطب کر کے وصف سے بیان کرنے کے علاوہ مدوح کی مدح بھی کی جاتی ہے ، بلکہ قصیدے کی طرح گریز کے بعد شاعر مدح کی طرف رجوع کرتا ہے ۔ ”فارسی میں عراقی ، امیر خسرو ، حافظ شیرازی ، جاسی ہاشمی ، وحشی ہرزدی ، ثنائی ، عرفی شیرازی ، اقدسی مشہدی ، فیضی ، ملک محمد فی ، مولانا ظہوری ، نژدینی استرآبادی وغیرہ کے ساق نامے خاص اہمیت رکھتے ہیں ۔“ ان افسے کے دور میں ۔ ایک مجازی اور دوسرا حقیقی ۔ جب دربار میر ۔ کہ حضور میں پیش کیا گیا تو مدح سے اس میں

قصیدے کا مزاج شاد ہو ۔

دردمند نے اپنا ”دربار کو بھی

اور چار و بنگال کی علامات نے رنگ معرفت اختیار کر کے اسے حقیقت کا رخ

دے دیا ۔ جس وہ دونوں طبعیں ہیں جن پر حافظ کی شاعری کو اب تک دیکھا

جاتا رہا ہے ۔ دردمند نے جس دور میں شعور کی آنکھ کھولی وہ ایک ایسا دور

تھا جہاں ایک طرف ہندو اور رقص و موسیقی کی محفلیں گرم تھیں اور دوسری

طرف صوفیائے گرام ، و خواص کی روحوں میں اُترے ہوئے تھے ۔ دردمند

کے ساق نامے نے ایک وقت ان دونوں سطحوں پر عوام و خواص کو مخاطب

کیا ۔ اردو شاعری میں یہ ایک نئی چیز اور زمانے کے تقاضوں کے مطابق تھی

اس لیے یہ اتنا مشہور ہوا کہ دیکھنے ہی دیکھنے سب کی زبانوں پر چڑھ گیا۔ قدرت اللہ شوق نے لکھا ہے کہ ”اس کا ساقی نامہ خواص و عوام کی زبان پر چڑھ گیا ہے۔“ ایک طرف رند خرابات اس سے لطف اندوز ہوئے اور دوسری طرف دردمند کے مرید، مرشد اور استاد مرزا مظہر جانجانی بھی محفوظ ہوئے۔ دردمند کا ساقی نامہ ۱۰۱۶ھ/۱۷۵۲ع سے پہلے کا لکھا ہوا ہے۔ میر نے نکات الشعرا میں اس کا ذکر کیا ہے۔ ”دیوان ولی“ ۴۲ کے ایک قلمی نسخے مکتوبہ ۵۱۱۵۹/۱۷۳۶ع میں ترقیع کے بعد دردمند کے ساقی نامہ کا انتخاب شامل ہے جس سے معلوم ہوا کہ ساقی نامہ ۱۱۵۹/۱۷۴۶ع سے پہلے لکھا جا چکا تھا۔ لیکن ساقی نامہ کے ایک قدیم خطوطے سے، جو ۵۱۱۳۷/۳۵ - ۱۷۴۳ع کا لکھا ہوا ہے، ۴۳ یہ بات سامنے آئی ہے کہ یہ ۵۱۱۳۷ یا اس سے پہلے لکھا جا چکا تھا۔ شاہ حاتم نے بھی ایک ”ساقی نامہ“ لکھا تھا لیکن دیوان زادہ کے نسخہ لاہور میں سنہ محرم غروردہ ہے۔ فاضل مرتب نے قیاساً ۵۱۱۶۱ یا ۵۱۱۶۷ پڑھا ہے۔ نسخہ رامپور کے مطابق یہ ساقی نامہ دیوان قدیم سے لیا گیا ہے۔ ۴۳ دیوان قدیم ۵۱۱۳۵/۳۲ - ۱۷۳۱ع میں مرتب ہوا تھا جس کے معنی یہ ہیں کہ حاتم کا ساقی نامہ ۵۱۱۳۵/۳۲ - ۱۷۳۱ع یا اس سے پہلے لکھا گیا تھا۔ عزت نے ۵۱۱۷۵/۶۱ - ۱۷۶۰ع میں دردمند کے جواب میں ایک ساقی نامہ لکھا اور دردمند کے تصور ماہ پر اعتراض بھی کیا۔ فتوت اورنگ آبادی نے اپنی مثنوی ”در معنوی“ (۵۵ - ۵۱۱۷۳/۶۱ - ۱۷۶۰ع) میں دردمند اور عزت دونوں سے الحراف کر کے اپنا زاویہ نظر پیش کیا۔ ۴۶

جد فقیہ دردمند (م ۵۱۱۷۹/۶۶ - ۱۷۶۵ع) جو اودگیر ضلع ریدر کے رہنے والے تھے، صغر متی ہی میں (۵۱۱۳۶/۲۴ - ۱۷۲۳ع) اپنے والد کے ہمراہ اودگیر سے شاہجہان آباد ۴۸ آ کر شاہ ولی اللہ اشتیاق (م ۵۱۱۵۰/۳۸ - ۱۷۳۷ع) کے زیر سایہ تہذیب اخلاق و حیثیات میں مشغول ہو گئے تھے۔ اپنے والد کی وفات کے بعد مرزا مظہر کے زیر تربیت آ گئے اور ان کی توجہ سے

ف۔ کلشن ہند از میرزا علی لطف میں نام جد فقیہ لکھا ہے (ص ۱۳۰) جو کتابت کی غلطی ہے۔ ویل نے اورینٹل بائو گرافیکل ڈکشنری میں جد فق لکھا ہے اور یہی غلطی لاموس المتاویر جلد اول ص ۴۷ میں بھی ملتی ہے۔ ہاں سب معاصر تذکروں مثلاً نکات الشعرا، ریختہ گویاں، خزین نکات، سرور آزاد، چمنستان شعرا وغیرہ میں جد فقیہ لکھا ہے اور یہی صحیح ہے۔

مجموعہ "گجرات ہو گئے" - مرزا مظہر نے دردمند کے بارے میں یہ شعر کہا تھا :

مظہر پیش غافل از احوال دردمند

لعلمی است این کہ در گروہ روزگار نیست

دردمند مرزا مظہر کے "نظر پانچہ" تھے ۷۹ اور ان کے مرید بھی جس کی تصدیق

ساتی نامہ میں "مدح مرزا مظہر" سے بھی ہوتی ہے :

زبے پیر و مرشد زبے پیشوا

کنونی کیا کرے اوس کی مدح و ثنا

دردمند ایک بار نواب غلام حسین خان ابن نواب اعظم خاں کے ساتھ عظیم آباد

میں رہے اور یہاں شورش کے ساموں میں بد و حید سے بہت بڑھی اور جب خدمت

دیوانی سے نواب غلام حسین کی بدلی ہوئی تو وہ دہلی چلے گئے۔ وہاں شادی

کی اور پھر دوسری بار نوازش بد خان شہادت جنگ (برادر زادہ نواب علی وردی

خان شہادت جنگ) کی طلبی سے مرشد آباد آکر ان کی سرکار سے منسلک ہو گئے

اور پچیس وفات پائی ۸۰۔ گلزار ابراہیم کے مطبوعہ نسخے میں دردمند کا سال

وفات ۱۱۷۶ھ/۱۷۶۳ء اور قلمی نسخے میں ۱۱۷۹ھ/۱۷۶۵ء - ۸۲

درج ہے۔ نسخہ ۸۳ نے ۱۱۹۷ھ/۱۷۸۳ء دیا ہے جو سرمدی کتابت

کی غلطی ہے۔ اسپرنگر نے تذکرہ یوسف علی خاں کے ذیل میں دردمند

کے بارے میں لکھا ہے کہ ۱۱۷۹ھ/۱۷۶۵ء میں وفات پائی ۸۳۔ تذکرہ

یوسف علی خاں ۱۱۸۰ھ/۱۷۶۶ء میں شروع ہوا اور ۱۱۸۳ھ/

۱۷۷۰ء میں مکمل ہوا ۸۵۔ یوسف علی خاں، دردمند کے ذات دوست تھے

اور تذکرہ کے آغاز کے وقت دردمند کی وفات کو ایک سال ہی کا عرصہ گزرا

تھا اس لیے سال وفات میں کسی غلطی کا امکان نظر نہیں آتا۔ قاضی عبدالودود نے

بھی اس تذکرے کے حوالے سے پچیس سال وفات دیا ہے ۸۶۔

دردمند کو دہلی میں بہت اچھے لوگوں کی صحبت میسر آئی تھی۔ ایک

طرف شاہ ولی اللہ اثنیاتی اور مرزا مظہر جانیانان کی صحبت و توجہ کا اثر ان

کی شخصیت پر پڑا تھا اور دوسری طرف عبد الملک امیر خان انجم، بد علی

خان اور دوسرے امراء سے ان کے گہرے مراسم تھے۔ وہ اس دور میں ایک

ایسی شخصیت تھے جو ہر محفل میں قابل احترام سمجھی جاتی تھی۔ اسپرنگر

نے دیوان دردمند (فارسی) کی نشاندہی کی ہے جو اٹھارہ صفحات پر مشتمل تھا

اور ہر صفحے پر بارہ اشعار تھے ۸۷۔ شورش نے لکھا ہے کہ عظیم آباد آنے

سے پہلے ہی ان کا ساتی نامہ یہاں رواج پا چکا تھا لیکن دیوان فارسی نے ابھی

رواج نہیں پایا تھا کہ دردمند کا انتقال ہو گیا۔ ۸۸۔ ابراہیم خاں غلیل نے ان کے اردو و فارسی دواوین کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے کہ ”فارسی و اردو کے مختصر دیوان اور ریختہ کا ساقی نامہ اس کا مشہور ہے۔ ۸۹۔“ گردیزی نے ان کے دیوان فارسی کا ذکر تو کیا ہے لیکن اردو دیوان کا کوئی حوالہ نہیں دیا۔ البتہ دو اردو رباعیاں اور دو اردو شعر دے دیے ہیں جن میں سے ایک شعر مرزا مظہر سے منسوب ہے ۹۰ دوسرے بیشتر تذکرہ نگاروں نے ساقی نامہ ہی کے اشعار دے دیے ہیں۔ دردمند آج بھی اپنے ساقی نامے ہی سے پہچانے جاتے ہیں۔ مرزا مظہر اسے چت مانتے تھے۔ ۹۱ تذکرہ ”طبقات الشعراء“ میں ساقی نامہ کے اشعار کی تعداد ۹۱ ہے، ”کنزار ابراہیم“ میں ۱۲۵ اور ساقی نامہ مرتبہ شیخ چاند ۹۲ میں تعداد اشعار ۱۹۰ ہے لیکن یہ جس بے ربطی سے ختم ہوتا ہے اس سے پتا چلتا ہے کہ اس میں کچھ اشعار اور بھی تھے۔

اس دور میں دردمند کے ساقی نامہ کی مقبولیت کا ایک سبب تو یہ تھا کہ یہ روزمرہ کی عام زبان میں لکھا گیا تھا۔ اس میں وہ زور بیان، سلاست اور روانی ہے کہ اس کی زبان میر و سودا کے دور کی زبان معلوم ہوتی ہے۔ اس میں اردو زبان اور اس کی قوتِ اظہار آگے بڑھتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ دوسرا سبب یہ تھا کہ شراب و موسیقی مذہبِ اسلام میں ممنوع ہیں لیکن سارا معاشرہ اسی رنگ میں رنگا ہوا تھا اس لیے محفل گو گرمائے اور مجلس بیا کرنے کے لیے جہاں شاعری ”نفل کا کلم“ محرق تھی وہاں ساقی نامہ کے رنگین اشعار، جن میں شراب و موسیقی کی مدح میں اشعار لکھے جاتے تھے، زیادہ لطف دیتے تھے۔ ان اشعار میں محفل کے جذبات کو شکستہ کرنے کی بڑی قوت تھی۔

دردمند کا ”ساقی نامہ“ فارسی ساقی نامے کی ہیئت میں لکھا گیا ہے۔ ابتدا میں دو شعر حمد کے، دو شعر نعت کے اور ایک شعر مناجات کا ہے۔ اس کے بعد بارہ اشعار ”مدح مرزا مظہر“ میں لکھے گئے ہیں۔ مدح کے آخری دو شعروں میں یہ بتایا ہے کہ مجھے ریختہ کا کہاں خیال تھا۔ یہ سب مرزا مظہر کا فیضِ صحبت ہے کہ میں نے ریختہ کی طرف توجہ دی :

کہاں تھا مجھے ریختہ کا خیال
ہوا جب سے اس امر کا امتثال
عبت نے مجھ کو کوب کیا لاجواب
وگرنہ میں اور ریختہ کیا حساب

اس کے بعد ۱۸ شعر ”مدح جد علی خاں“ میں لکھے گئے ہیں جن کے بارے میں

معاصر تذکرے بھی خاموش ہیں۔ میر نے بھی ”کدام بند علی خان دشت“ لکھا ہے۔ اس کے بعد ۱۰ شعر ساقی کو خطاب کر کے لکھے گئے ہیں جن میں ساقی کو جاننے، فصل چار کہہ کر یہ سوال اٹھایا ہے کہ کیا یہ فصل، جب بھولوں سے باغ، دشت اور چار چار لبریز ہیں، بھولنے کی فصل ہے؟ پھر لکھا ہے کہ:

اس آتش سے میرا نہ کر دل کباب
نہ کر میری طالت کے زہرہ کو آب
کہ میں جاں بلب ہوں پیالے کی طرح
لگی ہے مجھے آگ لالے کی طرح
اڑے مجھ سے کیا جرم واقعہ ہوا
کہ دل تیرا مجھ سے جو یوں بھر گیا
نہ تو مجھ کو دیتا ہے جام شراب
نہ فریاد کا میری دہنسا جواب
مرے عیش کا دفتر اتر نہ کر
قیامت کو مجھ پر مکتور نہ کر

اس کے بعد ۲۰ اشعار ”المحبہ“ کے ذیل میں لکھے گئے ہیں جن میں ساقی کو طرح طرح سے قسمیں دی گئی ہیں۔ اس کے بعد ۲۹ اشعار نغزہ کے (یہ عنوان لکھے گئے ہیں اور بتایا ہے کہ میرا سلیم و دم غنیمت ہے۔ میرے وضع و الطوار اور طرز و گفتار پر نظر کر اور دیکھ کہ ارسطو کی حیثیت میرے سامنے ایک دوا ساز کی ہے۔ اگر فلک مجھ جیسا تلاش کرنے کی کوشش کرے گا تو لاکھ میں ایک بھی ایسا نہیں ملے گا اور پھر اپنی لافندری کا شکوہ کیا ہے۔ اس کے بعد دس اشعار میں ”حکایت بر سیل منیل“ لکھی ہے جس میں اُس پروانے کے جذبات کا اظہار کیا گیا ہے جس کے ہر شمع سے جل گئے ہیں اور جو لکھن میں پڑا ہے۔ پروانہ کہتا ہے:

مرا شمع سے یہ منہ دہسا کہو
اوسے خوب سمجھا کے اتنا کہو
جی نہا میری قسمت میں جاں { (محمد)
قیامت تلک ہجر، وصل ایک آن
جو مجھ کو میرا یہ غوش آتا ہے حال
تو مجھ کو شکست کی کب ہے مجال

سراپا مزہ کسرچہ آتش میں ہے
سعادت مری پیری خواہش میں ہے
جو کوئی عشق میں اس ادب سے مرے
خدا تابد اوس پہ رحمت کرے

اس کے بعد ۱۵ شعر ”خطاب بہ زاہد“ کے عنوان کے تحت لکھے گئے ہیں جن میں
ساق و زاہد کی شخصیتوں کے تضاد کو ابھارا گیا ہے :

اوسے زاہد اے منکروں کے امام
اوسے آبِ انکور تجھ پر حرام
نہیں جانتا تو جو اسرار سے
لہہ گر ہے دلوں سے انکار سے
زبان مت نکال اپنی عامی کی طرح
نہ چڑھ سر پر اتنا عامی کی طرح
بہ عشر کے دن تیرے شانے سے دہش
ہلانے سے ہو کے اوسے کی دیش

اس کے بعد ۱۶ اشعار ”در تعریف اہلر جن“ لکھے گئے ہیں جن میں تلمیح کلی
کی شدت کا تاثر دیا گیا ہے ۔ اس کے بعد موسمِ بہار کا بھرپور نقشہ جا کر
”در اشتیاق گوید“ کے تحت ۲۵ شعر لکھے گئے ہیں جن میں بتایا ہے کہ :

اوسے ظالمو مفت ہے بہہ چار
کہاں بہ نشہ بھر کہاں بہ خار
کہہ جیوں نقش بر آب ہے بہ جہاں
تک یک موج میں تم کہاں ہم کہاں
نہ بہ سے نہ یہ باغ رہ جائے گا
نہ ملنے کا یہ داغ رہ جائے گا
جو ہو جائے گا باغ بے آب و تاب
کوئی پہ کے تب گیا کرے گا کیا

بھر ۲۷ شعر ”در ذوق راگ“ کے تحت لکھے گئے ہیں جن میں راگ ، موسیقی ،
مطرب اور اس سے پیدا ہونے والی کیفیات کو بیان کیا گیا ہے اور بتایا ہے
کہ اب تک مجھے سب سے ذوق تھا ۔ جو کچھ کام تھا جام و مینا سے تھا لیکن
اب مجھے آگ کی داس لگی ہے اور راگ کی تشنگی کلو گبر ہے :

نہ چھوڑ اس طرح یہاں کے مسائل میں

ڈبو دے مجھے راگ کے تسال میں

اور اسی کے ساتھ ساقی نامہ ختم ہو جاتا ہے۔

دردمند کا ساقی نامہ اس دور میں مربوط شاعری کا ایک قابل ذکر نمونہ ہے جس میں جذبات و کیفیات نے ایک ایسا رنگ بھرا ہے جو آج بھی بھلا معلوم ہوتا ہے۔ اس ساقی نامے پر فارسی ساقی ناموں کا اثر بہت واضح ہے۔ اگر اس ساقی نامے کا امیر خسرو، جامی، عرق، ملک نسی اور مولانا ظہوری کے ساقی ناموں سے مقابلہ کیا جائے تو اسلوب و موضوع دونوں پر ان کی جھٹکار سنائی دیتی ہے۔ اس ساقی نامے کی پرکھ دردمندی، پانیہ انداز میں چھی ہوئی جذبات و کیفیات کی لہریں، زبان کی صفائی اور بیان کی برجستگی فارسی اثرات ہی سے اردو میں اس طور پر آئی ہے۔ دردمند کے ساقی نامے میں قوت اظہار ایک نئی شان دکھائی ہے اور اسے بہت آگے لے جاتی ہے جو ادب کی نئی روایت کو توانائی دے کر اس دور کے تخلیقی ذہنوں کو متاثر کرتی ہے۔ غزل کے اس دور میں دردمند کا ”ساقی نامہ“ اسی لیے خاص اہمیت کا حامل ہے۔ یہ نیا رنگ سخن فغان کے ہاں بھی اپنے انداز میں خوب ابھرا ہے۔

افری علی خان لغمان، ظریف الملک کوکہ خان چادر پیکہ تازہ جنگ ۹۳ (م ۱۱۸۶/۵۳ - ۱۷۷۲ء) اس دور کے ایک اور قابل ذکر شاعر ہیں۔ اردو شعرا کا کوئی تذکرہ ان کے ذکر سے خالی نہیں ہے اور اس کی وجہ جہاں ان کی شاعری تھی وہاں مغلیہ دربار سے ان کی وابستگی بھی تھی۔ ان کی ماں نے بہد شاہ کے بیٹے احمد شاہ کو دودھ پلایا تھا۔ جب ۱۱۶۱/۸۷۷۲ء میں احمد شاہ بادشاہ ہوا تو اس نے فغان کو پنج ہزاری منصب اور گوکہ خان کے خطاب سے سرفراز کیا۔ فغان دہلی میں رہا ہوئے اور چونکہ ان کی ماں نے احمد شاہ کو دودھ پلایا تھا اس لیے یہ زیادہ سے زیادہ احمد شاہ سے دو سال بڑے ہوں گے۔ اس لحاظ سے ان کی ولادت ۱۱۳۸/۲۶ - ۱۷۲۵ء کے لگ بھگ متعین کی جا سکتی ہے۔ جب تک احمد شاہ کی حکومت قائم رہی یہ فراغت و آرام سے زندگی بسر کرتے رہے۔ ان کی ایک بچو سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کا زیادہ وقت احمد شاہ کے ساتھ گزرتا تھا۔ بہاد الملک نے ۱۱۶۷/۱۷۵۴ء میں جب احمد شاہ کو تخت سے اتار کر اندھا کر دیا اور عالمگیر ثانی کو اس کی جگہ تخت پر بٹھا دیا تو فغان بھی انہی جان بچا کر دلی سے نکل کھڑے ہوئے اور ”اپنی عزت و آبرو کی خاطر سفر ہنگامہ اختیار کیا“ ۱۶۷۲

”ہجو شاہ عبدالرحمن الد آبادی“ میں ایک حکایت بیان کرتے ہوئے لفظاں نے احمد شاہ سے اپنے دلی تعلق اور برہادی کے بعد مرشد آباد جانے کا ذکر کیا ہے :

وہی ساء تھا اور وہی شاہ تھا
غرض کچھ ہی تھا میرا اللہ تھا
جی بھ میں اس میں تھا راز و نیاز
گوئی اس میں محمود نہ گوئی اباز
فلک نے پسکاپک ستم یہہ کرنا
دلور شاہ کو داغِ حرمناں دینا
نہ پہنچا گوئی واں مری داد کو
چلا لب تو میں مرشد آباد کو

”ہجو برادر“ سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ جب وہ دہلی سے مرشد آباد جانے لکھے تو اپنے بڑے بھائی کے پاس مدد کے لیے گئے لیکن اس نے بھی کوئی سلوک نہیں کیا۔ دو فارسی رہائیاں بھی بھائی کی ہجو میں لکھی ہیں۔ ”ہجو بست خان“ سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ دہلی چھوڑنے سے پہلے وہ اس کے ہاں رہنے لکھے تھے لیکن وہاں کھانے پینے کے لیے بھی نہیں ملتا تھا۔ دہلی سے الد آباد ہونے ہوئے جب مرشد آباد پہنچے تو وہاں ان کے چچا ابرج خان نے بھی کوئی سلوک نہیں کیا اور وہ دل برداشتہ ہو کر فیض آباد آئے اور شجاع الدولہ سے منسلک ہو گئے۔ ۹۷ھ ایک روز شجاع الدولہ نے از رلیہ مذاق تینا ہوا سکھ فنان کے ہاتھ پر رکھ دیا۔ تکلیف سے فنان کے آنسو نکل آئے۔ اس وقت تو وہ خاموش رہے لیکن لولب کی اس حرکت سے اتنے آزرده ہوئے کہ وہاں سے عظیم آباد چلے گئے اور راجہ شتاب رائے کی سرکار سے وابستہ ہو گئے۔ ۹۸ھ اودہ میں وہ ویسے بھی خاموش نہیں تھے۔ شجاع الدولہ نے جو وظیفہ مقرر کیا تھا وہ بھی انہیں نہیں ملتا تھا جس کا اظہار ”ہجو راجہ رام ٹرائن دیوانہ شجاع الدولہ چادر“ میں فنان نے کیا ہے :

اللہ می دہاند و شیطاں نمی بہد
لنواب می دہاند و دیوانہ نمی دہد

مبتلا نے لکھا ہے کہ ۵۷/۱۱۷۰ - ۱۷۵۶ع کے اوائل میں عظیم آباد آئے اور نالظم عظیم آباد راجہ شتاب رائے کے مزاج میں پوری طرح دخیل ہو گئے۔ ۹۹ھ عاشقی نے یہ لکھا ہے کہ راجہ شتاب رائے کی وساطت سے شاہ عالم بادشاہ سے ظریف الملک کا خطاب اور دو تین گاؤں آل تمنا کے طور پر ملے۔ ۱۰۰ھ اب

ان کی زندگی فارغ البالی سے گزرنے لگی اور یہیں عظیم آباد میں ۱۱۸۹ھ/ ۱۷۷۳-۷۴ء میں وفات پائی۔ فغان کا مزار محلہ دھول پورہ عظیم آباد میں شیر شاہ کی مسجد سے شال کی چالب آغا حسینا کے چوراہے سے متصل ہاون برج کے امام باڑے کے صحن میں آج بھی موجود ہے جس پر حکیم ابوالحسن مقتون کا لکھا ہوا یہ قطعہ تاریخ وفات سنگ موسیقی کے کتبے پر کندہ ہے: ۱۰۱

کوکہ خاں آب بہار باغ سخن
سوئے خلدیہ ہریں ز دنیا رفت
کرد مفتون چو فکر تارضی
گفت هاتف ”سرور دلہا رفت“

۱۱۸۹ھ

اشرف علی خاں فغان خوش مزاج اور ظریف السان تھے۔ میر نے لکھا ہے کہ ”بہت قابل اور ہنگامہ آرا جوان ہے۔۔۔ آج کل اس کی طبیعت لطیفہ گوئی کی طرف زیادہ مائل ہے۔“ ۱۰۲۱ء راجہ ناگرمیل پر ”کبھی کی مٹلی کا سانلا“ اور حکیم معصوم پر ”گاز گھرائی“ کے طرے فغان ہی نے چست کیے تھے۔ میر حسن نے بھی یہی لکھا ہے کہ فغان ظریف الطبع تھے اور ان کے لطائف و طرائف مشہور ہیں۔ ۱۰۳۰ء امر اللہ الہ آبادی نے فغان کے حوالے سے لکھا ہے ۱۰۴ء کہ وہ خود کہتے تھے خوش طبعی اور ستم ظریفی میں دہلی سے لمے گزر عظیم آباد تک کبھی کسی ظریف و ہذلقہ کو سے نہیں پارا لکنز ایک دفعہ ایک گائے والی سے شکست کھائی۔ ایک مجلس میں گائے والیاں حاضر تھیں۔ محفل رنگ پر تھی کہ اتنے میں ایک عورت آئی اور جب فرش کے قریب پہنچی تو چوٹیاں اٹار دیں لیکن اتفاق سے ایک جوتی اس کے ہاتھ سے الجھ کر ٹٹک گئی اور وہ اسی حالت میں فرش پر آ گئی۔ فغان نے حاضرین مجلس سے گھبرا دیکھو یہ بی بی جب مجلس میں آئی ہیں تو اپنی ”جفت“ جدا نہیں کرتیں، ساتھ لاتی ہیں۔“ اس نے دست بستہ عرض کیا کہ گنیز کا یہی حال ہے، لیکن حضور جب محفل میں رونق افروز ہوتے ہیں تو اپنی ”جفت“ خدمتکاروں کے سپرد کر کے آتے ہیں۔ انصاف کیجیے حق بجانب کون ہے؟ عاشق نے بھی ایک ایسا ہی واقعہ لکھا ہے ۱۰۵ء کہ فغان نے جب اپنا چست مکان بنوایا اور دوستوں کی دعوت کی تو بالوں باتوں میں کہا کہ میں چاہتا ہوں اپنے مکان پر کوئی ایسی لٹائی بنواؤں جس سے معلوم ہو کہ یہ فلاں کا مکان ہے۔ فغان کا ملازم وہاں کھڑا تھا۔ دست بستہ عرض کیا کہ فدوی کے قہن میں مکان کے لیے ایک اچھا نشان آیا ہے۔ دریافت کرتے پر اس

نے جواب دیا کہ صدر دروازے پر ”دو ہستان“ بنوا گئے جائیں تاکہ لوگوں کو معلوم ہو جائے کہ یہ بادشاہ کے دودھ شریک بھائی حضرت مرزا اشرف علی خان کا مکان ہے۔ نقاب یہ فقرہ سن کر بہت محظوظ ہوئے اور ملازم کو اندام سے نوازا۔

نفاں اردو و فارسی دونوں زبانوں میں شاعری کرتے تھے لیکن ان کی زبانہ توجہ اردو کی طرف تھی۔ ان کا کلیات دو ہزار اشعار پر مشتمل تھا۔ ۱۰۶ جس کا انتخاب ”دیوان نفاں“ کے نام سے شائع ہو چکا ہے۔ مطبوعہ دیوان چونکہ انتخاب ہے اس لیے بعض تذکروں اور بیاضوں میں ایسی غزلیں، اشعار اور مثنویاں ملتی ہیں جو دیوان میں شامل نہیں ہیں۔ ابراہیم خان خلیل نے اپنے تذکرے میں نفاں کی دو مثنویوں کے کچھ اشعار بھی اپنے انتخاب میں دیے ہیں۔ ۱۰۷ صباح الدین عبدالرحمن نے ”دیوان نفاں“ کے مقدمے میں بھی اسے کلام کی نشاندہی کی ہے۔ ۱۰۸ ان کے مطبوعہ دیوان میں تین قصائد بھی شامل ہیں جن میں دو حضرت علی کی شان میں اور ایک امام علی موسیٰ رضا کی مدح میں ہے۔ ان قصائد کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ نفاں نے اس زمانے میں لکھے جب وہ ہریشان روزگار تھے۔ ان قصائد میں اپنی ہریشانی، بے نیاز دہر اور عبرت کے مضامین تشبیہ میں پاندھے ہیں۔ نفاں کے دیوان میں دس ہجویں اردو میں ہیں اور آٹھ ہجویہ رباعیات، ایک قطعہ اور راہ راجہ رام لرائیں بہادر کی ہجو فارسی زبان میں ہیں۔ ان ہجویات کی اہمیت یہ ہے کہ ان سے نفاں کے حالات زندگی پر روشنی پڑتی ہے۔ فارسی دیوان میں قطعات و رباعیات کے علاوہ مکمل و نامکمل غزلیں ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ بھی، اردو کلام کی طرح، فارسی کلام کا انتخاب ہے جو نفاں کی زندگی میں تیار ہوا تھا۔ نفاں کا بیشتر کلام اردو غزلیات پر مشتمل ہے۔ غزل ہی ان کی شہرت کا سبب ہے۔

نفاں کی شاعری کا آغاز لومعری میں ہوا اور ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ء تک ان کی شہرت اتنی ہو چکی تھی کہ شاہ حاتم نے ان کی زمین میں غزل گھسی۔ ”دیوان زادہ“ میں آٹھ غزلیں نفاں کی زمین میں ملتی ہیں۔ میر، گردیزی اور قائم نے نفاں کا حال اپنے تذکروں میں لکھا ہے۔ میر نے لکھا ہے کہ نفاں قزلباش خان امید کے شاگرد تھے۔ ۱۰۹ شفیق نے لکھا ہے کہ فارسی میں قزلباش خان امید سے اصلاح سخن لیتے تھے۔ ۱۱۰ اور یہ بات اس لیے درست معلوم ہوتی ہے کہ امید فارسی کے شاعر تھے اور اردو میں ان کا کلام اتنا گم و تہ ہے کہ نفاں کا، جو قلعہ معلیٰ کا پروردہ تھا، اردو میں ان سے اصلاح لینا قرین لباس

نہیں ہے۔ نفاق نے اہد کی استادی کا کہیں ذکر نہیں کیا البتہ اہد کے ایک مصرع پر گرہ ضرور لگاتی ہے۔ ہر خلاف اس کے علی قلی خان ندیم کی استادی کا ذکر کتنی اشعار میں کیا ہے :

کیا نفاق سے ہو چھٹے ہو کون تھا حضرت ندیم
ہو رہا ، مرشد تھا ، ہادی تھا ، سرا استاد تھا
ہر چند اب ندیم کا شاگرد ہے نفاق
دو دن کے بعد دیکھو استاد ہوئے گا

ان باتوں سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ نفاق فارسی میں اہد سے اور اردو میں علی قلی خان ندیم سے مشورہ سخن کرتے تھے۔

نفاق نے جب شاعری کا آغاز کیا ، ایہام گوئی کی تحریک ہے اثر ہو چکی تھی اور مرزا مظہر کے زیر اثر ہدین کی شاعری کی دعوم بھی جس نے اردو شاعری کا رشتہ فارسی شاعری کی روایت سے دوبارہ قائم کر دیا تھا۔ یہ نئی شاعری جذبات و واردات کے اظہار کی شاعری تھی۔ اس زمانے میں سینکڑوں شاعر شمرگوئی میں مصروف تھے جن میں یثین ، تاباں ، میر ، سودا بھی تھے اور درد و قائم بھی۔ یہ سب نوجوان تھے۔ اگر اس دور کی غزل میں نفاق کی غزل کو رکھ کر دیکھا جائے تو ان کے طرز ادا میں ہمیں ایک انفرادیت نظر آتی ہے۔ نفاق کے کلام میں گہرائی اور وسعت نہیں ہے لیکن اس کے باوجود یہ انفرادیت اتنی واضح ہے کہ ان کا کلام ان شاعروں کے کلام میں مل کر گم نہیں ہوتا۔ نفاق کی یہ انفرادیت دراصل اس انداز نظر سے پیدا ہوتی ہے جس سے وہ اپنے جذبہ و احساس کو ، اپنی ہر بات کو اپنے طور پر دیکھنے اور محسوس کرتے ہیں۔ یہ انداز نظر اپنے اندر کوئی غیر معمولی قدرت نہیں رکھتا لیکن یہ طرز ادا کو سادہ بھی نہیں رہنے دیتا۔ اسی لیے ان کے اسلوب میں فارسی الفاظ و تراکیب کی چھت نظر آتی ہے جو اس طور پر اس دور میں ایک نئی چیز ہے۔ یہ فارسی بن اردو زبان پر قدرت نہ ہونے کی وجہ سے نہیں ہے بلکہ خیال اور انداز نظر کی قدرت سے پیدا ہوا ہے۔ نفاق اس دور کے ان شاعروں میں سے ایک ہیں جو یثین ، سودا ، میر ، درد وغیرہ کی آوازوں کے سیلاب میں نہیں جے بلکہ اپنی بات کو اور اپنے واردات کو اپنے انداز سے بیان کرتے رہے۔ وہ نئی شاعری کے ساتھ ضرور ہیں لیکن اپنے طور پر اور اپنے انداز سے :

نفاق ریختہ کو جہاں میں بہت ہے
گوئی لہجہ سا دلیا میں پیدا نہ ہوگا

اس بات کی وضاحت اور طرزِ فضاں کو سمجھنے کے لیے یہ چند شعر دیکھیے :

ہے آرزوئے گریہ مجھے چشمِ تر ہنوز
 نکلا نہیں ہے قطرۂ خونِ جگر ہنوز
 گھیا خاکِ سبز ہو مرا داغِ جگر فضاں
 میں موسمِ غزاں میں گلِ نو دمیدہ ہوں
 نے شعلہ و نے برق و نہ انگڑ نہ شر ہوں
 میں عاشقِ دل سوختہ ہوں ، تفتہ جگر ہوں
 لفرینِ خلق و طعنِ عزیزاں ، جفاۓ غیر
 سب کچھ مجھے قبول ہے ہر تو جدا نہ ہو
 کیا چھپاؤں میں نہیں چھپتی خیائے سوزِ عشق
 پردۂ داغِ جگر کیا چادرِ مہتاب ہے
 خیارِ خاطرِ معشوقِ کب ہے کشتہٴ نال
 فضاں کی خاک گھونے کو لسم تو نہ گئی
 چانِ لکِ گردِ شہِ طالع تو آئی آزمائشِ میر
 خطِ تقدیر بھی میری جہیں ہر نقشِ باطل ہے
 اس ہستیِ مہیوم میں ہرگز نہ کھلی چشم
 معلوم کسی کو نہیں لمجسامِ کسی کا
 جس نکل جائے مرا گشمکِ لہِ دام میں کاش
 نہ گرفتارِ چمن ہوں نہ گرفتارِ قفس
 ناسمِ ترے غرور کا ہونا ہے حریف
 یہ عزیز و انکسار تو ہر ہمار کب تلک
 تیری گئی میں ظالم مالکِ لقی یا ہوں
 گہوں کر کوئی اٹھاوے مجھ سے شکستہ پا گوں

ان اشعار میں اسلوب و اندازِ نظر کی وہ روایت ہے جو ہمیں زیادہ واضح طور پر فضاں کے معاصر شاعروں کی قدرت کے ہاں نظر آتی ہے اور جو آگے جا کر غالب کی روایت سے جا ملتی ہے اور جس کے بارے میں اب تک یہ کہا جاتا رہا ہے کہ غالب ہی خود اس کے موجد اور خود ہی خاتم ہیں۔ ادبی و شعری روایت کے تخلیقی سفر میں ایک دور میں صرف ایک آواز ہی نہیں ابھرتی ، حالانکہ حاوی ایک یا دو آوازیں ہی رہتی ہیں ، بلکہ کئی آوازیں ابھرتی ہیں اور اپنا وقت آنے پر آئندہ دور کی آوازوں سے مل کر ان میں نئی جان ڈالتی اور اس روایت میں توانائی

و تونمندی پیدا کرتی ہیں۔ نغان کی آواز اس دور کی ایک ایسی ہی آواز ہے جس سے ایک ایسا امکان ابھرتا ہے جو آئندہ دور میں غالب کے ہاں اپنے سفر کو طے کر لیتا ہے۔ طرز فکر و ادا کی یہ انفرادیت اس دور کے مزاج کا نہیں بلکہ خود نغان کے مخصوص مزاج کا نتیجہ ہے، جس میں بات کو نئے رخ سے دیکھنے کے تصور موجود ہیں۔ نغان کے ہاں مضمون آفرینی، انسان اور چیزوں کے رشتوں کو نئے رخ سے دیکھنے سے پیدا ہوتی ہے اور چونکہ اس عمل میں ان کا تجربہ موجود ہے اس لیے ان کے شعر ہمیں متاثر کرتے ہیں۔ سودا نے نغان کے اشعار اور قطعات پر قطعے لکھے ہیں اور انہی نے کو ان کی لے سے ملانے کی کوشش کی ہے۔ مثلاً سودا نے یہ قطعہ :

سودا تار عشق میں شیریں سے کوہکن
ہزاری اگرچہ ہوا نہ سکا، مر تو کہو سکا
کس منہ سے بھر تو آپ کو کہتا ہے عشق باز
اے رو سیاہ قہر سے تو یہ بھی نہ ہو سکا
نغان کے اس قطعے سے متاثر ہو کر گنپا ہے :

سولہ شب فراق میں آرام سے نفاق
یہ تو کسی کی چشم سے اب تک نہ ہو سکا
تو نے جو رات خواب میں دیکھا تھا بارگاہ
کیوں کر بڑی نہیں لبتا جھپٹے، کیونکہ سو سکا
سودا نے یہ طویل قطعہ :

سودا نغان کو غلط یہ لکھا اس کے ہار نے
جس وقت اس کے حال کی اس کو خبر ہوئی
نغان کے اس شعر پر لکھا ہے :

شکوہ تو کیوں کرتے ہے مرے اشک مرغ کا
تیری کب آستین مرے لوہو سے بھر گئی
اسی طرح سودا کا یہ قطعہ :

نامہ لکھا تھا یار کو میں یہ صبح کے ہے
عالم میں رسم نامہ و پیغام پر گھسیب۔

نغان کے اس شعر سے متاثر ہو کر لکھا گیا ہے :

غٹ دیکھو چھپا کے ملے وہ اگر کہیں
لہنا نہ میرے نام کو اے نامہ پر کہیں

فغان نے بھی سودا کو اس طرح داد دی ہے :

فغان کون اب خریدار سخن نہا

اگر پسہ حضرت سودا نہ ہوتا

ان مثالوں^{۱۱} سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اپنے مختلف مزاج اور الگ طرز کے باوجود اپنے دور میں بھی فغان شاعر کی حیثیت سے اہمیت رکھتے تھے۔ کلام فغان کی ایک قابل ذکر بات یہ ہے کہ ان کے ہاں ، سودا کی طرح ، قطعہ بند غزلیں بہت ہیں۔ دوسری قابل ذکر بات یہ ہے کہ ان کے کلام میں ناپہلواری نہیں بلکہ ، درد کی طرح ، معیار کی یکسانیت ملتی ہے۔ تیسری بات یہ ہے کہ وہ شاعری میں لفظوں کو سلجھنے ، احتیاط اور شائستگی کے ساتھ استعمال کرتے ہیں۔ فغان کی زبان اپنے معاصر شعرا سے زیادہ صاف ہے۔ اس میں متروکات اتنے بھی نہیں ہیں جتنے سودا یا میر کے ہاں ملتے ہیں اور یہ کوئی معمولی بات نہیں ہے۔ فغان کے ہاں فارسی تراکیب اور بندشیں اپنی بات کو پورے طور پر بیان کرنے کا وسیلہ ہیں۔ ان کے ہاں ایک مصرع دوسرے مصرع سے پوری طرح پیوست و مربوط ہے۔ وہ مشکل زمیوں میں بھی اتنی بے ساختگی سے شعر نکالتے ہیں کہ شعر پڑھتے ہوئے زمین کی سنگلاخی کا احساس تک نہیں ہوتا۔ اس دور کی شاعری کی طرح عشق اور اس کی علامات فغان کی شاعری کا بھی مرکزی نقطہ ہیں۔ وہ اپنے جذبہ و احساس اور اپنے تجربے کو انہی علامات کے ذریعے بیان کرتے ہیں۔ فغان کے یہ چند شعر اس اعتبار سے دیکھئے کہ فارسی روایت کس طرح جم کر اردو شاعری کو ایک نیا رنگ اور لکھاؤ دے رہی ہے اور دورِ آہر کی شاعری سے یہ شاعری کتنی مختلف اور گنتی آگے بڑھ گئی ہے :

تو بھی حیرت میں رہا دیکھ کر آئیے گو

جو تجھے دیکھ کے حیراں نہ ہوا تھا سو ہوا

جداؤ میں اگر آنکھیں نہ روئیں

تو ہرگز راز دل افشا نہ ہوتا

حرماں میں یہ دل تجھ کو کمر باد بہت رویا

چپ وصل ہوا حاصل ہو شاد بہت رویا

گو بزمِ غیر میں نہیں لایا زبان یہ نام

دل میں ہزار بار تجھے یاد کر چکا

بغلوب گو عزیز ہے یوسف کا یوسف

یوسف ہو جی کے پاس اے یوسف ہے گیا

نہ آنسو مری چشم میں گم رہے ہیں
 خدا جانے کس واسطے تھم رہے ہیں
 مٹ خاک میں تو مجھ کو ملا پار کہہ جوں اشک
 میں دہندہ تحقیق کا منظور نظر ہوں
 آخر اس منزل ہستی سے سفر کرنا ہے
 اے مسافر قہقے چلنے کی خبر ہے کہ نہیں
 حیات راہِ باغ فراموش ہو گئی
 کسبِ نفس سے مٹ بھیسے آزاد کرچھو
 باغ و پار جس کی نظر میں غزاں لگے
 تو ہی بنا کہ یہ دل وحشی کہاں لگے
 آوے تو زندگی ہے نہ آوے تو بس نصیب
 جیتا رہے وہ یارِ بازار جیسا رہے
 چاکا کوئی نہ خوابِ عدم سے کہہ پوچھے
 آسودگانِ خاک میں بیدار کون ہے
 باقی رہی فضاں لڑے دل کی شکستگی
 اس گل کو گھیا ہوا کہ نہ ہو ہے نہ رنگ ہے
 کہے تو ڈھونڈتا بھرتا ہے اے فضاں تنہا
 کہ اس سرا کے مسافر تو گھر گئے اپنے
 جو چھپے چمن میں بجائے تھے روز و شب
 وہ مرغ تو نفس میں گرفتار ہو چکے
 یہاں تک میں ہوا خاطرِ عالم سے فراموش
 پھر کوئی نہ پوچھے کہ ترا نام ہیں ہے
 صبح وصالِ غریباں ہوئی فضاں
 جہاں جہت پہ آخر شب آنکھ لگ گئی
 شبِ فراق میں اکثر میں آئینہ لے کر
 یہ دیکھتا ہوں کہ آنکھوں میں خواب آتا ہے
 پھر نہ راہِ عدم سے کوئی کہ ہم پوچھیں
 مسافرو کہو منزل پہ کب گزرتی ہے

ہم نے دیوانِ فضاں سے یہ چند شعر کسی کوش کے بغیر یوں ہی جن لیے
 ہیں۔ ان اشعار کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ فارسی روایت کی پیروی کے باوجود

شاعر کی تخلیقی قوت طرز و خیال گوئی زبان کے پیکر میں کس کثرتندی کے ساتھ ڈھال رہی ہے۔ اس میں مرغ و آشیانہ، زلف و زلیخا، صید، صیاد و قفس، غزاں و چار، دل و جگر، عدم و منزل، یوسف و یراہن اور اس قسم کی بے شمار علامات فارسی سے آ کر اس طور پر اُردو غزل کے مزاج میں جذب ہو گئی ہیں کہ جیسے یہ ہمیشہ سے اسی کا حصہ تھیں۔ اس دور کی شاعری نے یہ کام اتنے بڑے پیمانے پر کیا کہ اُردو شاعری کی روایت کا راستہ نہ صرف مقرر ہو گیا بلکہ اسے استحکام و اعتقاد بھی حاصل ہو گیا۔ اس روایت کو بنانے والوں میں نفاذ کا نام بھی شامل ہے جس نے اپنے تجربے کو اپنے انداز میں اس طور پر بیان کیا کہ اس کے اشعار کی تازگی ہمیں آج بھی بھلی معلوم ہوتی ہے :

کیوں کر یہ غیر کے مضمون کو نفاذ ہم موزون

تازگی ہوئے سخن میں یہ کمال ایسا ہے

بیان کی شاعری بھی اسی روایت کا حصہ ہے :

مٹ دردِ دل کو بوجہ بقولِ نفاذ، بیان

”اک عمر چاہیے مرا نصبتِ تمام ہو“

خواجہ احسن الدین خاں بیان (م ستر ۱۲۱۳ھ/۱۸۷۸ء ع) بھی شعرا کی

فہم قائم نے غزن ثکوت میں، گردبزی نے تذکرۂ ریختہ گویاں میں اور میر حسن نے تذکرۂ شعرائے اردو میں بیان کا نام خواجہ احسن اللہ لکھا ہے۔ حیرت نے مقالات الشعرا میں، یکتا نے دستور الفصاحت میں، قائم نے مجموعۂ لغز میں اور مصحفی نے تذکرۂ ہندی میں خواجہ احسن الدین خاں لکھا ہے اور جی صحیح ہے۔ احسن اللہ احسن ایک اور شاعر تھے جن کا ذکر ہم ایہام گوئیوں کے ذیل میں کر چکے ہیں۔ بیان کے حیدر آبادی شاگرد گلاب چند ہند نے اپنی نثر و نظم میں دو جگہ بیان کا نام احسن الدین خاں لکھا ہے۔ اپنے دیوان کے دیباچے میں ”سرآمد سخن آراں جہاں استاد زمان احسن الدین خاں بہادر“ لکھا ہے اور اپنے تصدیقے ”در مدح استاد“ میں بیان کا نام ایک شعر میں اس طرح دیا ہے :

گوں یعنی احسن الدین خاں بہادر کی چناب

ہے بیان جس کا تخلص لعل دے جو شعر گو

لجھمی ٹرائن شفیق اورنگ آبادی نے اپنے تذکرے ”شامِ غریباں“ (مراتبہ

اکبر الدین صدیقی ص ۵۵ مطبوعہ البین لوق اُردو پاکستان کراچی ۱۹۷۷ء ع)

میں بھی خواجہ احسن الدین خاں ہی لکھا ہے۔ شفیق نور بیان دولوں آمف

جاء ثانی کے دربار سے ابک ہی زمانے میں وابستہ تھے۔ (ج - ج)

اس سلسل سے تعلق رکھتے تھے جو مرزا مظہر جانجاناں کے اہل رائے ہوں چڑھے۔
 یان اکبر آباد میں پیدا ہوئے^{۱۱۲} اور دہلی میں تربیت پائی۔ جس زمانے میں یان
 نے شاعری کا آغاز کیا اس وقت مرزا مظہر اور ان کے شاگرد یقین کا طوطی
 بول رہا تھا۔ یان نے بھی مرزا مظہر سے رشتہ شاگردی قائم کیا جس کا اعتراف
 اس شعر میں کیا ہے :

جب سے شاگرد ہوا حضرت مظہر کا یان

کیا شاگردی کا اقرار سب استادوں نے

بدین کی غزل پر ”دیوان یان“ میں جو غنیمت ملتا ہے اس کے آخری بند سے
 ظاہر ہوتا ہے کہ یان نے یقین کے بعد مرزا مظہر کی شاگردی اختیار کی۔ ان
 کے دیوان میں مرزا مظہر کی وفات پر لکھا ہوا قطعہ تاریخ بھی موجود ہے۔
 یان شاگرد تو مرزا مظہر کے تھے لیکن مرید مولانا فخر الدین دہلوی
 (م ۱۱۹۹ھ/۱۷۸۵ع) کے تھے۔ اپنے دیوان میں کئی جگہ اپنے پیر و مرشد
 کا ذکر کیا ہے :

خجہ گو کس نام سے اے فخر مرے باد کروں

باب ہے ، پیر ہے ، مرشد ہے ، خدا ہے کیا ہے^{۱۱۳}

جاگیردارانہ نظام میں تعلیم یافتہ لوگوں کا پیشہ مذہبی تھا۔ یان نے بھی پس
 پیشہ اختیار کیا۔ قائم نے لکھا ہے کہ ”مصاحبت کے فن میں بڑی دستگاہ رکھتا
 تھا۔“^{۱۱۴} جب تک اشرف علی خاں فغان دہلی میں رہے یان ان سے وابستہ
 رہے لیکن احمد شاہ کی معزولی (۱۱۶۷ھ/۱۷۵۳ع) کے بعد جب فغان مرشد آباد
 چلے گئے تو یان بے روزگار ہو گئے۔ قائم نے لکھا ہے کہ ”اس سے پہلے کہ
 جب گوکہ خاں (فغان) دہلی میں تھے یہ تعلق ان کے ساتھ گزر بسر ہوتی تھی ،
 آج کل کے کار ہے۔“^{۱۱۵} شاہ جہد حمزہ مارہروی (م ۱۱۹۸ھ/۱۷۸۳-۱۷۸۲ع) نے
 لکھا ہے کہ ۱۱۸۳ھ/۱۷۷۱-۱۷۷۰ع میں یان نواب غازی الدین خاں عباد الملک
 کے ساتھ ان کے گھر آئے تھے۔^{۱۱۶} ۱۱۷۶ھ/۱۷۶۲-۱۷۶۱ع تک سودا کا
 عباد الملک کے ساتھ رہنا ثابت ہے۔ اس کے بعد وہ مہربان خاں رند سے وابستہ
 ہو گئے تھے۔ معلوم ہوتا ہے کہ جب سودا گرو رند نے عباد الملک سے مانگ لیا تو
 کچھ عرصے بعد یان اس سے وابستہ ہو گئے اور پھر اس وقت تک اس کے ساتھ
 رہے جب تک وہ حج بیت اللہ کے لیے روانہ نہ ہو گیا۔ جب عباد الملک دکن
 کی طرف روانہ ہوا تو یان اس کے ساتھ تھے اور جب ۱۱۸۷ھ/۱۷۷۳-۱۷۷۲ع میں
 عباد الملک سورت پہنچ کر حج کے لیے روانہ ہوا تو یان بھی رہ گئے اور سورت

ہے حیدر آباد دکن آگئے۔ بیان کے ایک شعر میں میر گجرات اور سورت کا ذکر ملتا ہے :

اے ہی شہر میں وہ ماہ جیوں جن کو ملے
میر گجرات کووے جائیں نہ سورت دیکھیں

۱۱۹۳ھ/۱۷۸۰ع میں حیدر آباد میں بیان کی موجودگی کا پتا شفیق اورنگ آبادی کے اس بیان سے ملتا ہے :

”خواجہ احسن الدین خان بیان تعین جہاں آبادی کہ از چندے وارد
حیدر آباد است ، سی گوید :

اقدس پاک ذات میر رضی

کہ بتازد بلو زمین و زمان

سال تاریخ بدر رقتیر او

رضی اللہ عنہ گفت بیان ۱۱۸۸ھ

”رضی اللہ عنہ“ کے اعداد ۱۲۰۱ میں ہے اگر ”او“ کے ۷ عدد گھٹا دیے جائیں تو اقدس کا سال وفات ۱۱۹۳ برآمد ہوتا ہے۔ شفیق کے بیان سے دو باتیں سامنے آتی ہیں۔ ایک یہ کہ بیان کو حیدر آباد آئے ہوئے زیادہ عرصہ نہیں گزرا تھا۔ دوسرے یہ کہ وہ اس وقت تک آصف چاہ ٹاٹی سے وابستہ نہیں ہوئے تھے ورنہ شفیق اس بات کا ذکر بھی کرتے۔ ایک شعر میں بیان نے اس طرف بھی اشارہ کیا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ”حکم“ کے انتظار میں ہیں :

گر میری خبر ہوچھیں بیاب حضرت آصف

کچھو اسی کوچے میں ہندو بڑا ہوو

ایک اور قطعے میں اسی بات کو دوسرے انداز سے یوں کہا ہے :

سارے دکھت میں گھر بہ گھر لوہ

تیری دولت لطفام ہاجے ہے

کبھی لوہت بیاب کی بھی چنچے

وہ بھی تیرا سلام ہاجے ہے

اگر ”چندے“ سے چھ سال مراد لی جائے تو بیان ۱۱۸۸ھ/۱۷۸۵-۸۳ع میں حیدر آباد پہنچے ، اور طویل انتظار کے بعد آصف چاہ ٹاٹی کے متوصل ہوئے۔ اس کا ثبوت یہ بھی ہے کہ آصف چاہ ٹاٹی کے حوالے سے ۱۲۰۰ھ (۱۷۸۹-۹۰ع) سے چلنے کے کسی واقعے کا کوئی حوالہ ان کے کلام میں نہیں ملتا۔ سب سے پہلا حوالہ مثنوی ”موش نامہ“ ہے جو بالکل میں لکھی گئی۔ بالکل جنوب ہند کا

ایک مشہور قطعہ تھا جہاں آصف چاہ ٹائی ۱۲۰۳ء میں ایک بڑے لشکر کے ساتھ پہنچے اور اپنے ولی عہد نواب سکندر چاہ کی قیادت میں سرنگ پٹن پر حملے کے لیے فوج روانہ کی۔ ۱۱۹ مدحیہ سمدس اور قصائد کے علاوہ ایک دعائیہ خمس ۱۲۱۰ء (۱۶۰-۱۷۵ء) ابھی ملتا ہے جس سے آصف چاہ ٹائی سے ان کے توسل کا مزید پتا چلتا ہے۔ صفر کے سہنے میں جمعہ کے دن ۵/۲۱۳ جولائی یا اگست ۱۷۹۸ء کو وفات پائی۔ بیان کے شاگرد گلاب چند ہمدن نے قطعہ تاریخ وفات لکھا ۱۲۰:

ماہ صفر بہ جمعہ از دھر چوب بیان رفت
صد فالہ از تیر دل تا اوج آہاں رفت
تاریخ رحلت او ہمدن چو جستم از دل
قالہ و گفت ہاتھ "امداد از جہاں رفت"

۱۲۱۳ء

بیان خوش صورت و خوش سیرت انسان تھے۔ ۱۲۱ ان کے حسن اخلاق و سروت کی معاصر تذکرہ نویسوں ۱۲۲ نے تعریف کی ہے۔ ۱۱۹۵ء/۱۷۵۲ء تک بیان دہلی کے قابل ذکر شعرا میں شمار ہونے لگے تھے۔ میر نے اپنے تذکرے "ذکر الشعراء" میں بیان کا کوئی ذکر اس لیے نہیں کیا کہ بیان مرزا مظہر کے شاگرد تھے اور میر اس سلسلے کے شعرا سے اپنی کرون بندی کی وجہ سے نہ صرف معاصرانہ چشمک بلکہ اپنے مخصوص مزاج کی وجہ سے پرغاش بھی رکھتے تھے۔ گودیزی نے اپنے تذکرے میں چونکہ مرزا مظہر کے شاگردوں کا خاص طور پر ذکر کیا ہے، بیان کا توجہ بھی موجود ہے جس میں ان کے "فہم و نراست اور معنی ایجاد طبع" کی تعریف کی ہے۔ عشق نے ان کی نصیح الیانی اور زبان دانی کی تعریف کی ہے اور لکھا ہے کہ "اس زمانے کے تمام غزل گو اس کی غزل سرائی کو مستلم جانتے ہیں۔ ۱۲۳ فن شاعری پر بیان کی کبھی نظر تھی اور علم صرف و نحو کی انہوں نے باقاعدہ تعلیم حاصل کی تھی۔ ۱۲۴ گم گو تھے، احتیاط سے شعر کہتے تھے اس لیے ایک مختصر دیوان ان سے یادگار ہے جس میں غزلوں کے علاوہ قصیدہ، مثنوی، رباعیات، سمدس، خمس، لغت، سرائی وغیرہ شامل ہیں۔ یہ دیوان رطب و یاس سے پاک ہے۔ زبان و بیان میں اتنے محتاط تھے کہ ایک بار کسی شخص نے بھری محفل میں بیان کے اس شعر پر:

آہاں پر دست قدرت نے لکھی ہے اس کی مدح
لا سجدہ جس کے آئیں کہتے ہیں خطِ استوا

یہ اعتراض کیا کہ آسان پر خط استوا کہاں ہوتا ہے ؟ وہاں بیان تو نہیں لیکن میر سجاد موجود تھے ۔ انھوں نے معترض سے کہا کہ ہا تم اس شعر کو سمجھتے نہیں ہو یا پھر اگر یہ غلطی ہے تو کاتب کی غلطی ہوگی ، اور اگر ایسا نہیں ہے تو بیان تمہاری خاطر اس کی سند پیش کر دیں گے ۔ بیان تک یہ بات پہنچی تو انھوں نے ”ردالایراد“ کے نام سے ایک مثنوی لکھی اور خاتانی ، فیضی ، صائب ، شیخ ابوالنصر اور رضی کے ایسے اشعار پیش کیے جن میں آسان پر خط استوا کا ذکر آیا تھا ۔ اس سے معلوم ہوا کہ وہ نہ صرف زبان و زبان میں محتاط تھے بلکہ فارسی ادب پر بھی اچھی نظر رکھتے تھے ۔ ”ردعمل کی تحریک“ بھی دراصل فارسی شاعری کی پیروی کی تحریک تھی اور یہ کام فارسی شاعری کے گہرے مطالعے کے بغیر ممکن نہیں تھا ۔ اس دور کا یہ عام رجحان تھا کہ فارسی زبان و شعر کی ساری خصوصیات اور فنی باریکیاں اردو شاعری کے مزاج میں جذب کر دی جائیں ۔ اس دور کے شعرا نے اس تخلیقی عمل سے فارسی شاعری کے فن اور مزاج کو اس حد تک اردو میں ملایا کہ خود اردو زبان کے شعری و ادبی لغزش متعین ہو گئے لیکن یہ سب کچھ کرتے ہوئے بھی اپنا رشتہ روزمرہ کی عام بول چال کی زبان سے قائم رکھا ۔ یہ کام میر ، درد اور سودا نے بھی کیا اور یہی کام قائم ، سوز ، بیان ، تابان ، حزین وغیرہ نے بھی کیا ۔ اسی لیے سارے فارسی اثرات کے باوجود اس دور کی شاعری میں اردو پن نمایاں رہا اور دیکھنے میں دیکھتے اردو شاعری نے نئی قوت حاصل کر کے عوام و خواص میں یکساں مقبولیت حاصل کر لی ۔ بیان کی شاعری بھی ، فارسی اثرات کو فنی و لکری سطح پر جذب کرنے کے باوجود ، عام بول چال کی زبان اور لہجے سے اپنا گہرا رشتہ قائم رکھتی ہے ۔ دوسرا کام اس دور کی نئی شاعری نے یہ کیا کہ اپنے جذبات و واردات اور تجربوں کو شعر میں بیان کیا ۔ یہ کام صرف بیان ہی نے نہیں بلکہ اس تحریک کے سب پیروؤں نے کیا ۔ میر ، مظہر کے گروہ سے تعلق نہ رکھنے کے باوجود ، اسی تحریک کے شاعر ہیں بلکہ اس کام کو اپنی بے پناہ تخلیقی قوت کی وجہ سے اس خوبی سے اٹھا آگے بڑھایا کہ وہ خود ایک دبستان بن گئے ۔ میر اور بیان میں ، رجحان کی یکسانیت کے باوجود ، بنیادی فرق دراصل تخلیقی قوت کا فرق ہے ورنہ بیان بھی عشق کے شاعر ہیں ۔ ان کی غزل میں بھی دل کی آواز شامل اور دل کی دلیا آباد ہے :

جہانگ لگ باغ دل میں اپنے باب
اس چمن میں بھی گم جہاں نہم

باغِ دل کی بہار کا بیان ہی بیان کی شاعری ہے ۔ یہ چند شعر دیکھیے :

ہسارا ہے سینہ گدہ آتش گدہ ہے
 الٹی گھٹاں تک یہ جلتا رہے گا
 آتا تھا کچھ ہمیں اپنی کہو شعر یا سخن
 اب تو کسی کی یاد نے سب کچھ بہلا دیا
 یہ لوگ منع ہو گئے ہیں عشق سے مجھ کو
 انہوں نے ہار کو دیکھا ہے یا نہیں دیکھا
 اشک بول تھم رہا ہے مڑگاں ہر
 گسوتی سوتی ہر وہ نہیں سکتا
 گنجوں کو مہا کہہو کہ آہستہ کھلیں
 زالسو یہ سرے وہ شوخ سوتا ہے کا
 پرچند تیرے عشق میں رسوا ہوا بیان
 لیکن تجھے تو شہرہ آفاق کر دیا
 ہسارا خفہ بصارت ہے مائع دیدار
 وگرنہ سامنے آنکھوں کے بار ہے موجود
 کوئی نہ لالہ و غول میں ہے کبیدن ایسا
 نہیں ہے ہولوں میں جیسے گلاب کا ما بھول
 رخصت کرنے ہی مر گئے ہم
 ابدہر گئے ہم ، ادھر گئے ہم
 ہماری بھی گہائی کل بیان یوں ہی بنا دیں گے
 گدہ جیسے آج ہم لوگوں کے افسانے بتاتے ہیں
 وقت آنے کو اپنے تو مت بوجھ
 مجھ کو کسی آن انتظار نہیں
 مومن نہ کافر اور نہ سید نہ شیخ ہے
 عاشق کی بوجھ ہے تو کوئی ذات ہی نہیں
 میں کی تھی میل اشک چھانے کی زور فکر
 سو اب کے سال شہر میں برسات ہی نہیں
 وہ راز کوئی ما ہے نہیں جس کو شب بیان
 یہ بھر کا ہے دن گدہ جیسے رات ہی نہیں

سو برس میں نہ نکلسے دل کی غلطی
اور نکلسے تو آن میں نکلسے
میں ست کام ناقصہ "عمر نیز رو
تھا نہ چھوڑ جائیں کہیں ہم سفر مجھے
گدھر ہے کہاں ہے خوش دل تو
ہم سے بھی کہہ دو تو آشنا بھی
دل ہارا گدہ گھر یہ تیرا ہے
کیوں شکست اس مکان پر آئی
ہے گدھر قیس کہاں ہے نریاد
عشق سے نام چلا جاتا ہے
بائے طلب کہینچ کے بٹھوں کہاں
غالبہ نشینی گدو بھی گھر چاہیے

ان چند اشعار کو پڑھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ بیان کی زبان بہت ساف اور
سلیس ہے جس پر فارسی اثر کے باوجود اردو زبان کا مزاج حاوی ہے۔ لہجے
میں شگفتگی اور سنجیدگی مل جاتی ہیں۔ اے نرم اور مقررتم ہے۔ اکثر شعر، خصوصاً
چھوٹی ہر میں، ایسے ہیں جو سہل سمجھ کے ذہل میں آتے ہیں، جن میں بیان
کی رچاوت اور طرز کی سادگی نے تاثر کو گہرا مگر دہا ہے۔ اس سطح پر بیان
کی شاعری کا مقابلہ تاہاں یا بٹن سے کیجیے تو بٹن کے ہاں فارسیت کا زیادہ
احساس ہوتا ہے۔ تاہاں کے ہاں فکر و احساس اور موضوعات شاعری محدود ہیں
لیکن بیان کے ہاں فکر و احساس اور اظہار کا دائرہ ان دونوں سے زیادہ وسیع
ہے۔ بیان کا دیوانہ عزال درد سے بھی زیادہ مختصر ہے۔ اس میں درد کی س
رچاوت اور بلندی تو نہیں ہے لیکن معیار کی یکسانیت ضرور ہے۔ یہ یکسانیت
اس قبی احتیاط کا نتیجہ ہے جس نے بیان کو گم کو تو بنایا لیکن ساتھ ساتھ
ایک معیار بھی پیدا کیا۔ ان کی سادگی میں ریاض شامل ہے۔ اس تخلیق و
قوی عمل سے بیان نے اس دور کی روایت کو بھیلانے اور مقبول بنانے میں حصہ
لیا ہے۔ وہ اکثر ایسے شعر کہتے ہیں جیسے باقی مگر رہے ہوں۔ شعر میں
مکالموں کا رنگ پیدا کرنا ایک مشکل فن ہے لیکن بیان نے اسے خوبی سے نبھایا
ہے۔ مثال کے طور پر یہ شعر دیکھو:

شب مرا شور گسرید من کے گھبرا
”میں تو اس غل میں سو نہیں سکتا“

رو کے سب اس سے کہا ”مرنا ہے یہ بیمار آج
 مسکرا کر وہ لگا کہنے کہ ”پھر اس کا علاج؟“
 بات کچھ اس کی نہ سمجھا ، ڈر سے میں کہتا تو تھا
 ”ہندہ برور یوں ہی ہے جس طرح فرماتے ہو تم“

بیان کی غزل میں ایک لہجے کا احساس ہوتا ہے جس میں اپنی طرف متوجہ
 گونے کی قوت موجود ہے ۔ الہوں نے بہت سی غزلیں سنگلاخ زمیٹوں میں گھسی
 ہیں لیکن شعر بڑھتے ہوئے زمین کی سنگلاخی کی طرف دھیان نہیں جاتا بلکہ
 شعر کی چاشنی ہمیں اپنی طرف کھینچنے لگتی ہے ۔ جعفر علی حسرت کے دواوین
 کو دیکھتے تو بیشتر غزلیں سنگلاخ زمیٹوں میں ملتی ہیں جنہیں بڑھتے ہوئے
 یہ سنگلاخ زمیٹیں ہمیں اپنی طرف متوجہ کرتی ہیں ۔ یہ لکھنوی مزاج ہے ۔
 بیان کے ہاں زمین کی سنگلاخی نہیں بلکہ احساس و جذبہ کا اظہار اہمیت رکھتا
 ہے ۔ یہ دہلوی مزاج ہے ۔

یہ بیان کی شاعری کا انفرادی مطالعہ تھا لیکن جب ہم ان کی شاعری کو
 ہمیشہ مجموعی اس دور میں رکھ کر دیکھتے ہیں تو میر ، درد اور سودا نے اس
 رجحان کو اس کمال تک پہنچا دیا تھا کہ قائم جیسا جیوٹ شاعر بھی دوسرے
 درجے کے شاعروں کی چلی صف میں آ کھڑا ہوتا ہے ۔ بیان ، قائم کے بعد کی صف
 میں آتے ہیں لیکن وہ یقیناً اس دور کے ایک ایسے قابل ذکر شاعر ضرور ہیں
 جنہوں نے اردو غزل کی روایت کو مایہ ناز کر صاف کیا اور نکھارا ہے ۔ ان کی
 غزل میں وہ آوازیں دھیمی دھیمی سی سنائی دیتی ہیں جو دوسرے شاعروں کے
 ہاں صاف ہو کر ابھرتی ہیں ۔ مثلاً جب بیان کہتے ہیں :

آئے تھے اس جہان میں جس کام کے لیے
 سو وہ نہ ایک بار کیا ہم نے کیا کیا

تو بیان کے مقابلے میں اس سطح پر درد کی آواز ہمیں متوجہ کر لیتی ہے اور
 ہم بیان کو بھول جاتے ہیں ۔ بیان مزاجاً درد سے زیادہ قریب ہیں ۔ جب بیان
 کہتے ہیں :

کیا ہوا حسرت پر گیسوا نالہ
 دل میں اس شوخ کے تو راہ نہ کی

تو یہاں بھی میر کی آواز ہمیں اپنی طرف کھینچ لیتی ہے اور ہم بیان کو بھول
 جاتے ہیں ۔ ذراصل اس دور پر میر ، درد اور سودا اس طور پر چھا جاتے ہیں
 کہ دوسرے سارے شعرا ان کے سامنے دب جاتے ہیں ۔ وہ امکانات جو اس دور کے

سب شاعروں کے ہاں ادھوری شکل میں ابھرتے ہیں انھیں میر ، درد ، سودا اپنے تصرف میں لا کر مکمل کر دیتے ہیں اور آج ہم پورے کو دیکھتے ہیں اور ادھورے کو چھوڑ دیتے ہیں ۔ یہاں بھی اسی لیے اس دور کے ادھورے شعرا میں سے ایک ہیں ۔

یہاں نے قصیدے ، غنم ، مہم ، لعل ، مرثیے بھی لکھے لیکن اس کلام کی حیثیت ایک تبرک کی سی ہے ۔ البتہ رباعی کی صاف میں نئی لحاظ ہے وہ یقیناً قابلِ توجہ ہیں ۔ ان کی رباعیاں ان کی غزلوں کی طرح صاف اور ہر اثر ہیں اور اگر انھیں میر یا درد کی رباعیوں کے ساتھ ملا دیا جائے تو پہچاننا مشکل ہوگا ۔ یہی صورت ان کی واسوخت کی ہے جس میں شائستگی کے ساتھ محبوب کے جور و جفا اور بے وفائی کا شکوہ کیا ہے اور جس میں دل کی آواز نے اثر پیدا کیا ہے ، لیکن بنیادی طور پر وہ غزل کے شاعر ہیں اور غزل ہی ان کو تاریخ ادب میں قابلِ ذکر بناتی ہے ۔

درد عمل کی تحریک کے ایک بہت اہم شاعر شاہ حاتم ہیں جنہوں نے اپنی طویل زندگی میں تین دور دیکھے اور اردو شاعری کو اپنی صلاحیتوں سے ایک ایسی صورت عطا کی جسے نئی نسل کے شعرا نے خود حاتم کی زندگی ہی میں ، نئے رنگ بھر کر مکمل کر دیا ۔ اگلے باب میں ہم شاہ حاتم کی شخصیت و شاعری کا مطالعہ کریں گے ۔

حواشی

- ۱۔ کلمات طہیات : ص ۱۳ ، مطبع مجناتی دہلی ۱۹۳۰ء ۔
- ۲۔ تذکرہ بے نظیر : سید عبدالوہاب الصغار ، ص ۱۱۶ ، مطبوعات جامعہ الہ آباد ۱۹۳۰ء ۔
- ۳۔ سرو آزاد : غلام علی آزاد بلگرامی ، ص ۲۴۱ ، مطبوعہ رفاہ عام لاہور ۱۹۱۳ء ۔
- ۴۔ ایضاً : ص ۲۴۲ ۔
- ۵۔ دیوان مرزا مظہر جانجاناں و خریطہ جواہر : ص ۳ ، مطبع مصطفائی کالہور ۱۲۵۱ھ ۔
- ۶۔ ایضاً ، ص ۲ ۔
- ۷۔ کلمات طہیات : ص ۱۴ ، مطبع مجناتی دہلی ۱۹۳۰ء ۔

- ۸۔ معمولات مظہریہ : ص ۶ - ۵ ، مطبع نفاس کراچور ، ۱۳۷۱ھ -
- ۹۔ ایضاً : ص ۶ اور تذکرہ سبے نظیر : سید عبدالوہاب الشکار ، ص ۱۱۶ ، مطبوعات جامعہ الم آباد ، ۱۹۶۰ع -
- ۱۰۔ سرو آزاد : ص ۲۴۱ -
- ۱۱۔ نکات الشعرا : ج ۲ قی میر ، ص ۵ ، نظامی پریس بدایون ۱۹۲۲ع -
- ۱۲۔ سفینہ ہندی : بیگوان داس ہندی ، ص ۱۸۸ ، ادارہ تحقیقات عربی و فارسی ، پٹنہ بہار ۱۹۵۸ع -
- ۱۳۔ سفینہ خوشگو : ہندوان داس خوشگو ، ص ۳۰۱ ، ادارہ تحقیقات عربی و فارسی ، پٹنہ بہار ۱۹۵۹ع -
- ۱۴۔ طبقات الشعرا : قمر اللہ شوق ، ص ۶۱ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ع -
- ۱۵۔ گلشن گفتار : خواجہ خان حمید اورنگ آبادی ، ص ۳۳ ، مکتبہ ابراہیمیہ ، طبع اول حیدر آباد دکن -
- ۱۶۔ تذکرہ ریختہ گویان : گردیزی ، ص ۱۳۱ ، النجف ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۲ع -
- ۱۷۔ مکتوبات شاہ ولی اللہ : مرتبہ مرزا احمد بیگ ، ص ۴۴ ، مطبع شہنشاہی سہارنپور - منہ ندارد -
- ۱۸۔ کلمات طبیات : مکتوب ۱۴ ، ص ۲۹ ، مطبع مطلع العلوم ، مراد آباد ، ۱۸۹۴ع -
- ۱۹۔ کلمات طبیات : مکتوب ۱۴ ، ص ۲۹ -
- ۲۰۔ مرزا مظہر جانجالیان کے خطوط : مترجمہ خلیق الہم ، ص ۴۶ ، مکتبہ برہان دہلی ۱۹۶۲ع -
- ۲۱۔ کلمات طبیات : خط ۴ ، ص ۴۶ -
- ۲۲۔ ایضاً : ص ۴۶ -
- ۲۳۔ مرزا مظہر جانجالیان اور ان کا اردو کلام : عبدالرزاق قریشی ، ص ۱۳۴ ، ادبی پبلشرز بمبئی ۱۹۶۱ع -
- ۲۴۔ معمولات مظہریہ : ص ۱۳۹ -
- ۲۵۔ تذکرہ عشق : (دو تذکرے) مرتبہ کلیم الدین احمد) ، ص ۱۸۱ ، پٹنہ ۱۹۶۳ع -
- ۲۶۔ دیوان مرزا مظہر جانجالیان و خریطہ جواہر : ص ۴ -
- ۲۷۔ نکات الشعرا : ص ۵ -

- ۲۸۔ غزون نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ ڈاکٹر افتخار حسن ، ص ۸۳ - ۸۴ ،
مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ ع ۔
- ۲۹۔ ۴۰۔ دیوان مرزا مظہر جانجانی : (مقدمہ) ص ۳۰ -
۳۱۔ ایضاً : ص ۳۰ -
- ۳۲۔ مقالاتِ شبلی (جلد پنجم) ، ص ۱۲۹ ، اعظم گڑھ ۱۹۳۶ ع ۔
- ۳۳۔ مرزا مظہر جانجانی کے خطوط : مترجمہ و مرتبہ خلیق الہم ، مکتبہ برہان
دہلی ۱۹۶۲ ع ۔
- ۳۴۔ تذکرہ مسرت افزا (امراۃ الہ آبادی ، مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۱۸۳)
کا یہ لکھنا کہ ”دیوان فارسی ورینہ مرتب دارد“ کسی طرح درست نہیں
ہے ۔ معاصر ہند ، جلد ۲۲ ، ص ۷ -
- ۳۵۔ مرزا مظہر جانجانی اور ان کا اردو کلام : عبدالرزاق فریدی ، ص ۲۹۱ -
۳۴۰ ، ادبی پبلیشرز بمبئی ۱۹۶۱ ع ۔
- ۳۶۔ مجمع التفاسی (قلبی) : غزولہ قومی عجائب خانہ کراچی پاکستان ۔
۳۷۔ معمولات مظہریہ : ص ۱۶ -
- ۳۸۔ دستور الفصاحت : سید احمد علی خان پکتا ، مرتبہ امتیاز علی خان عرشی ،
ص ۱۶ ، ۷ ، ہندوستانی پریس رامپور ۱۹۳۳ ع ۔
- ۳۹۔ دستور الفصاحت : ص ۱۲۴ -
- ۴۰۔ تذکرہ ہندی : غلام ہمدانی مصطفیٰ ، مرتبہ عبدالحق ، ص ۲۷۵ ، انجمن
ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ ع ۔
- ۴۱۔ دیوان زادہ (لسخہ لاہور) : مرتبہ غلام حسین ذوالفقار ، ص ۵۳ ، ۵۵ ،
۶۳ ، ۷۲ ، ۸۲ ، ۸۷ ، مکتبہ خیابان ادب لاہور ۱۹۷۵ ع ۔
- ۴۲۔ تذکرہ مسرت افزا : امراۃ الہ آبادی ، مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۱۷۴ ،
۱۷۵ ، مطبوعہ معاصر ہند چار ۔
- ۴۳۔ نکات الشعرا : ص ۸۴ تا ۹۳ -
- ۴۴۔ ایضاً : ص ۵ -
- ۴۵۔ ایضاً : ص ۹۴ -
- ۴۶۔ مجموعہ ”غز“ : مرتبہ محمود شیرانی ، ص ۳۵۵ (جلد دوم) ، پنجاب
یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ ع ۔
- ۴۷۔ دیوانِ یقین : مرتبہ مرزا فرحت اللہ بیگ ، مقدمہ ص ۳۸ ، ۸۹ ، انجمن
ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۰ ع ۔
- ۴۸۔ اورینٹل بائوگرافیکل ڈکشنری : ص ۳۱۶ ، ایڈیشن ۱۸۹۳ ع ۔

- ۴۴۔ چمنستان شعرا : لچھمی نرائن شفیق ، مرتبہ عبدالحق ، ص ۱۶۳ ، ۱۶۴ ، ۱۶۵ ،
انجمن ترقی اردو ، اورنگ آباد دکن ۱۹۲۸ ع ۔
- ۵۰۔ تذکرہ عشق (دو تذکرے) مرتبہ کلیم الدین احمد جلد دوم ، ص ۳۴۱ ،
مطبوعہ ہشت بہار ۱۹۶۳ ع ۔
- ۵۱۔ تذکرہ شعرائے اردو : میر حسن ، ص ۲۰۱ ، انجمن ترقی اردو (ہند) ،
دہلی ۱۹۳۰ ع ۔
- ۵۲۔ تذکرہ مسرت افزا : مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۴۱ ، معاصر ہشتہ ۔
- ۵۳۔ تذکرہ ہندی : ص ۲۷۵ ۔
- ۵۴۔ تذکرہ شورش : (دو تذکرے) جلد دوم ، ص ۳۳۰ ، ہشت بہار ۱۹۶۳ ع ۔
- ۵۵۔ چمنستان شعرا : لچھمی نرائن شفیق ، ص ۱۸۳ ، ۱۸۴ ، انجمن ترقی اردو
اورنگ آباد دکن ، ۱۹۲۸ ع ۔
- ۵۶۔ دیوانہ یقین : مرتبہ مرزا فرحت اللہ بیگ ، مقدمہ ص ۶۳ - ۶۴ ، انجمن
ترقی اردو ، اورنگ آباد دکن ۱۹۳۰ ع ۔
- ۵۷۔ تذکرہ شعرائے اردو : ص ۳۵ ۔
- ۵۸۔ نکات الشعرا : ص ۱۱۵ و ۱۱۶ ۔
- ۵۹۔ تذکرہ ہندی : ص ۴۸ ۔
- ۶۰۔ تذکرہ شورش (دو تذکرے) جلد اول (ص ۱۰۱) ۔
- ۶۱۔ دیوان تابان : مرتبہ عبدالحق ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۵ ع ۔
- ۶۲۔ دیوان تابان : ص ۲۷۲ تا ۲۷۹ ۔
- ۶۳۔ علمی نقوش : ڈاکٹر شلام مصطفیٰ خان ، ص ۱۶۶ - ۱۶۵ ، اعلیٰ
کتاب خانہ ، کراچی ۱۹۵۹ ع ۔
- ۶۴۔ غزل نکات : قائم چاند ہروی ، ص ۶۶ - ۶۷ ۔
- ۶۵۔ تذکرہ شورش : (دو تذکرے) جلد اول (ص ۲۲۱) ۔
- ۶۶۔ سیر المتأخرین : جلد دوم ص ۵۷۵ ، نولکشور ۔
- ۶۷۔ تذکرہ شورش (دو تذکرے) جلد اول ، ص ۲۲۱ ، جلد دوم ، ص ۵۸ ۔
- ۶۸۔ انتخاب سخن : مسرت موہانی ، جلد چہارم ، ص ۴۵ - ۴۶ ، احمد المطابع
کابلور ۔
- ۶۹۔ سرو آزاد : ص ۲۳۴ ۔
- ۷۰۔ میخانہ : ملا عبدالنبی فطر الزمائی فروہی ، مرتبہ محمد شفیع ، دیپاچہ
ص ۱۵ ، عطر چند گہوار اینڈ سنز لاہور ، ۱۹۲۶ ع ۔

- ۱- طبقات الشعراء : قدرت اللہ شوق ، مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۱۰۱ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ ع ۔
- ۲- دیوان ولی کا ایک نادر نسخہ : ڈاکٹر سید معین الدین عقیل ، ص ۱۸۳ - ۱۹۲ ، شمارہ نمبر ۵ ، سہ ماہی غالب کراچی ۔
- ۳- گلشن ہند : از سید حیدر یحییٰ حیدری ، مرتبہ مختار الدین احمد ، حاشیہ ص ۵۹ ، علمی مجلس دلی ۱۹۶۷ ع ۔
- ۴- دیوان زادہ (نسخہ لاہور) حاشیہ ص ۲۰۶ ، مطبوعہ لاہور ۱۹۷۵ ع ۔
- ۵- ”بیان ظہور“ سے اس کا حال تصنیف برآمد ہوتا ہے ۔
- ۶- ساقی نامہ دردمند : مرتبہ شیخ چاند ، ص ۵۸۶ ، سہ ماہی ”آردو“ اورنگ آباد ، جولائی ۱۹۳۳ ع ۔
- ۷- اے گیٹالاگ اوف عربیک ، برشین اینڈ ہندوستانی مینوسکرپٹس : اسپر لنگر ، ص ۱۹۳ ، کلکتہ ۱۸۵۳ ع ۔
- ۸- گل رہتا : لچھی لڑائی شفیق : (تین لاکڑے ، مرتبہ نثار احمد فاروقی) ص ۲۷۷ ، مکتبہ برہان ، دہلی ۱۹۶۸ ع ۔
- ۹- نکات الشعراء : ص ۱۲۳ ۔
- ۱۰- تذکرہ شورش : (دو لاکڑے ، جلد اول) ص ۲۰۹ - گلزار ابراہیم : مرتبہ کلیم الدین احمد ، مطبوعہ معاصر ص ۱۵۵ ، دائرہ ادب ہشت - مسرت انزا : مطبوعہ معاصر ، ص ۷۹ ۔
- ۱۱- گلزار ابراہیم : مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۱۵۵ ، مطبوعہ دائرہ ادب ہشت ۔
- ۱۲- گلزار ابراہیم : (علمی) ورق ۸۹ الف - رضا لاہوری ری رامپور ۔
- ۱۳- سخن شعرا : عبدالغفور لساخ ، ص ۱۶۰ ، مطبع لولکشور ۔
- ۱۴- اے گیٹالاگ اوف دی عربیک ، برشین اینڈ ہندوستانی مینو سکرپٹس : ص ۱۹۳ ، کلکتہ ۱۸۵۳ ع ۔
- ۱۵- ایضاً : ص ۱۹۲ ۔
- ۱۶- مضمون مطبوعہ ”ہماری زبان“ علی گڑھ ، ص ۹ - ۱۵ ، نومبر ۱۹۵۸ ع ۔
- ۱۷- اے گیٹالاگ : اسپر لنگر ، ص ۳۸۸ ۔
- ۱۸- تذکرہ شورش : (دو لاکڑے ، جلد اول) ص ۳۰۹ ۔
- ۱۹- گلزار ابراہیم : مطبوعہ ، ص ۱۵۵ ۔
- ۲۰- تذکرہ رشتہ گوہان : ص ۶۱ تا ۶۴ ۔
- ۲۱- مجموعہ لغز : حکیم قدرت اللہ قاسم ، جلد اول ، ص ۲۵۳ ، لاہور ۱۹۳۳ ع ۔

- ۹۲۔ ساقی نامہ : ص ۵۸۸ - ۵۹۸ ، مطبوعہ سہ ماہی آردو اورنگ آباد دکن جولائی ۱۹۳۸ ع -
- ۹۳۔ نکات الشعرا : ص ۱۳۵ -
- ۹۴۔ یہ خطابات ان کی زندگی میں لکھے ہوئے فلمی دیوان کے آخر میں درج ہیں - دیوان فغان : مرتبہ صباح الدین عبدالرحمن ، ص ۱۰ ، انجمن ترقی آردو پاکستان کراچی ۱۹۵۰ ع -
- ۹۵۔ غزن نکات : ص ۱۵۸ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ ع -
- ۹۶۔ غزن نکات : ص ۱۵۸ -
- ۹۷۔ مقالات الشعرا : قیام الدین حیرت اکبر آبادی ، مرتبہ نثار احمد فاروق ، ص ۶۹ ، علمی مجلس دہلی ۱۹۶۸ ع -
- ۹۸۔ تذکرہ ہندی : غلام ہمدانی مصطفیٰ ، ص ۱۶۰ ، انجمن ترقی آردو ، اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ ع -
- ۹۹۔ گلشن سخن : مردان علی خان بھٹلا ، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۱۷۹ ، انجمن ترقی آردو (ہند) ، علی گڑھ ۱۹۶۵ ع -
- ۱۰۰۔ مشتر عشق : (فلمی) حسین قلی خان عاشق ، ورق ۳۶ ، پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور -
- ۱۰۱۔ نواب اشرف علی خان فغان : سید تقی احمد اوشاد ، ص ۳۲ ، سہ ماہی صحیفہ لاہور ، شمارہ ۳۶ ، جولائی ۱۹۶۶ ع -
- ۱۰۲۔ نکات الشعرا : ص ۷۸ -
- ۱۰۳۔ تذکرہ شعرائے آردو : ص ۱۱۵ -
- ۱۰۴۔ تذکرہ مسرت الخزا : ص ۱۵۱ -
- ۱۰۵۔ دستور القصائد : حکیم سید احمد علی خان بھٹا ، مرتبہ امتیاز علی عرشی ، حاشیہ ص ۶۵ ، ہندوستان پریس رامپور ۱۹۳۳ ع -
- ۱۰۶۔ گلشن سخن : مردان علی خان بھٹلا ، ص ۱۷۹ -
- ۱۰۷۔ گلزار ابراہیم : علی ابراہیم خان غلیلی ، مرتبہ کلیم الدین احمد (جزو دوم) ص ۳۳۶ - ۳۳۸ ، دائرۃ ادب ، پشہ چار -
- ۱۰۸۔ دیوان فغان : مرتبہ سید صباح الدین عبدالرحمن ، ص ۵۱ - ۶۴ ، انجمن ترقی آردو پاکستان ، کراچی ۱۹۵۰ ع -
- ۱۰۹۔ نکات الشعرا : ص ۷۸ -
- ۱۱۰۔ چغتایان شعرا : ص ۳۸۲ -

- ۱۱۱- دیوان لغات : مقدمہ ص ۳۰ تا ۳۲ -
- ۱۱۲- مقالات الشعرا : قوام الدین حیرت اکبر آبادی ، مرتبہ نثار احمد فاروق ، ص ۲۷ ، علمی مجلس دلی ۱۹۶۸ ع -
- ۱۱۳- این اورینٹل ہاپوگرہیفیکل ڈکشنری : ٹامس ولیم ہیل ، ص ۱۲۷ ، سندھ ساگر اکیڈمی لاہور ۱۹۷۵ ع -
- ۱۱۴- دیوان بیان مرتبہ نائب وضوی ، مجلس اشاعت ادب دہلی ۱۹۷۸ ع میں ایک رباعی صفحہ ۱۲۸ پر ملتی ہے اور ایک رباعی مولوی عبدالحق نے اپنے مضمون ”کلام بیان“ میں درج کی ہے۔ اردوئے معلیٰ : مرتبہ حسرت موہانی ، ص ۱ ، جلد ۵ ، نمبر ۶ ، دسمبر ۱۹۰۵ ع -
- ۱۱۵- غزون نکات : مرتبہ ڈاکٹر افتدا حسن ، ص ۱۲۶ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ ع -
- ۱۱۶- ایضاً -
- ۱۱۷- نئی الکلمات : (قلمی) ورق ۱۸ الف ، بحوالہ دستور القصاصت ، ص ۸۳ -
- ۱۱۸- شام غریبان : لچھی لڑائی شفیق ، مرتبہ نجد اکبر الدین حدیقی ، ص ۳۵ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ، ۱۹۷۷ ع -
- ۱۱۹- نصیب اللہ خاں بیان : از سخاوت مرزا ، سہ ماہی ”اردو نامہ“ شہرہ ۱۶ ، گواچی ۱۹۶۷ ع -
- ۱۲۰- دیوان ہندم : گلاب چند ہندم ، ص ۵ ، مطبع سرکار فیض آثار نواب شمس الدولہ حیدر آباد دکن ۱۲۸۱ھ -
- ۱۲۱- تذکرہ وختہ گویان : فتح علی حسینی گردیزی ، ص ۲۷ -
- ۱۲۲- مقالات الشعرا : حیرت اکبر آبادی ، ص ۲۷ ، علمی مجلس دلی ۱۹۶۸ ع -
- ۱۲۳- دو تذکرے : (جلد اول) ، ص ۸۷ -
- ۱۲۴- مجموعہٴ نفیٰ : (جلد اول) ص ۱۲۳ -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۳۵۹ ”نام و تخلص او گویا عنایت لرجان امراو قیوسی مولانا نے روسی است کہہ ہالحد سال پیش آزیں در دفتر ششم مشنوی ارشاد فرمودہ و کراستے نمایاں بھضار انجمن استقبال وا نمودہ یعنی :

اول مظهر درگاه شد

جانباب خود مظهر الله شد

"در عشره اولی مآیه ثانیه بعد الف ولادتش اتفاق افتاد."

ص ۳۶۰

"امروز که هزار و صد و هفتاد و پجری است و عمر بهشت رسیده."

ص ۳۶۰

"که در سال شانزده از عمر بر روی این خاکسار چهار پیمی نشست."

ص ۳۶۰

"در هزار و صد و سیزده ولادت فقیر اتفاق افتاده."

ص ۳۶۰

"ولادت باسعادت در ۱۱۱۱ هجریست و بقول سیزده چنانکه حضرت ایشان در مکتوب نوشته اند - اما روایت اولی مطابق حساب عقود و رشته سالگره و موافق قول حضرت ایشانست که در عنوان عالی شان دیوان خود بیان فرموده که امروز که هزار و صد و هفتاد و پجریست و مدت عمر بهشت رسیده صحیح می نماید."

ص ۳۶۰

"شب جمعه یازدهم شهر رمضان المبارک بود."

ص ۳۶۰

"برجاء شریعت و طریقت و اتباع کتاب و سنت همچنین استوار و مستقیم باشد . . . درین جزو زمان مثل ایشان در بلاد مذکور یافته نمی شود مگر در گزشتگان بلکه در هر جزو زمان وجود این چنین عزیزان کمتر بوده است چه جائے این زمان که بر فتنه و فساد است."

ص ۳۶۱

"حقیقت بت برستی اینها آنست که بعضی ملائکه که با امر الهی در عالم کون و فساد تصرف دارند یا بعضی ارواح کاسلان که بعد ترک تعلق اجساد آنها را درین انشاء تصرف بالیست یا بعضی افراد امیا که بزعیم اینها مثل حضرت خضر علیه السلام زلده جاوید اند صور آنها ساخته منوجه بآن می شوند و بسبب این توجه بعد مدتی مناسبی بمصاحب آن صورت یم می رسانند و بتایران مناسبت حوائج معاشی و معادی خود را ادا می سازند و این عمل مشایخی بذكر رابطه دارد که معمول صوفیه اسلامیه است که صورت پر را تصور می کنند و فیض یا بر می دارند - این قدر فرق است که در ظاهر صورت شیخ نمی تراشند و این معنی مناسبی بعقیده کفار عرب ندارد که آنها بتان را متصرف و موثر بالذات می گفتند."

ص ۳۶۱-۳۶۲

- ص ۳۶۲ "ذکر اخلاص عند الدولہ بر زبان خاص و عام است ، خدائے تعالیٰ زود بظہور آورد۔"
- ص ۳۶۲ "حال مردم این شهر از روزیکہ نجف خان آمدہ است ، از شاه تا گدا تباہ است۔"
- ص ۳۶۳ "این قصہ بر زبان مبارک بسیار می رفت ، هر گاہ امیرالمومنین علی کرم اللہ وجہہ بروج شدند بحضورت امام حسن رضی اللہ عنہ وصیت فرمودند کہ اگر رشتہ حیات باقی است مواظبہ بمن مقوض است و الا اصلاً تمصاص از قائل نخواهند و ظہیر باوجودیکہ از کمتر سگان آہنام بر صفعہ خاطر متخوش است کہ اگر حق سبحانه و تعالی ما را بقولت شہادت مشرف فرماید تمصاص من پدر است۔"
- ص ۳۶۴ "از عہد دولت ثواب نجف خان چادر بعضی از مغل بیہائے افواج ثواب مرقوم آن جوہر کامل را بانہام تعصب نہ تیغ بے دریغ از سر گزراہلند۔"
- ص ۳۶۵ "اگرچہ شعر گفتن دون مرتبہ اوست لیکن گلیب متوجہ این فن بے حاصل نیز می شود۔"
- ص ۳۶۶ در اوائل جوانی کہ مقتضائے آن ظاہر است ، بہ شعر و شاعری مشغول بود ۔ آخر حال را ازان اندیشہ باز داشتہ بر سجادہ طاعت بقلم و قناعت می گزراہد۔"
- ص ۳۶۵-۳۶۶ "در ہنگام جوانی تحریک شور عشقی کہ نمک خمیرش بود لالہائے موزوں می کرد باین تقریب لام خود را بشاعری بر آورد و از والا ہستی سر جمع اجزائے مسودات و موائد کلیات لداشت بیشتر سرمایہ مخفی بیاد رفت و در باقی ارباب قلم و روایت تصریفائے نیامان کردہ بسخباہے غلط رواج دادند۔"
- ص ۳۶۵ "از واردات تازہ کہ بسیار گہم اتفاق می افتد۔"
- ص ۳۶۵ "پیش ازین بیست سال عزیزے مشتے از اشعار ظہیر فراہم آوردہ ہررض ظہیر رسانیدہ تمنائے تحریر عنوانش کردہ بود ، سطرے چند از قلم رشتہ حالا آن را معتبر نشناسند کہ آن مطالب در ضمن این عبارات داخل است۔"

ص ۳۶۶ "پہلتر گم گئے ریختہ گم شعر آبیختہ ہندی و فارسی است ، بطریق خاصہ می گفت ، حالا غلامی زنی خود دالستہ ترک گفتہ ، بعضے از ملائمہ خود را تربیت بسیار کردہ ۔"

ص ۳۶۹ ہرکس بداع پرستہ نمی شود خاشاک طبیعت او سوختہ و پاک نمی گردد ۔"

ص ۳۷۱ "بعضے تصنیفہ معاورہ اردو را بعضائی کہ مروج است ہمرزا چان چان المتخلص بہ مظهر نسبت دہند ۔"

ص ۳۷۱ "ہائی بتائے ریختہ بطرز فارسی ۔"

ص ۳۷۲ "در دورہ ایہام گویان اول کسی کہ ریختہ را شستہ و ریختہ گفتہ این جوان بود ۔ بعد ازان شبہی بہ دیگران رسیدہ ، چنانچہ خود می گوید ۔"

ص ۳۷۳-۳۷۴ "شاعر ریختہ ، صاحب دیوان ، ازبسکہ اشہار دارد ، محتاج بہ تعریف و توصیف نیست ۔ تربیت کردہ مرزا مظهر است ۔"

ص ۳۷۵ "در سلیکہ سرقہ یکمہ بودہ است ۔"

ص ۳۷۵ "ابن ہندہ مضامین فارسی گم نیکار افتادہ الہ در ریختہ" خود بکار بر ، از تو کہ محاسبہ خواہد گرفت ۔"

ص ۳۷۵ میر در تذکرۃ خود قلمی نمودہ گم دیوان و سہ (ہلین) از مرزائے مفلور است اقتراے محض و کذب خالص است کہ از مرحد ازوے سرزد ۔"

ص ۳۷۶ "حکیم یک خان روزے بافتیر قتل می فرمود کہ انعام اللہ یقین را در سہ تسع و ستین و مائتہ و الف ملاقات نمودم ۔ مرد خوب متوائج بتظر رسید ۔ اشعار خود بسیار خواندہ و استعمال ترہاک باوجود صغر سنی گم می نخواستہ بود بعدے داشت گم تمام رنگ رویش رنگ گنہرہا گرفت ۔ بعد انتقالش اکثر اشخاص در بیان سہ شہرت دادند و گفتند گم ابن یوسف مصر سخطاتی جور یافتہ اخوان است بل مقتول یعنوب است ۔"

ص ۳۷۷ "بنابرآن از خاطر رالم السطور تاریخ وفات یقین چنین برخاست ۔"

- ص ۳۸۴ "ہمیار خوش فکر و خوب صورت ، خوش خلق ، ہاگیزہ حیرت ، معشوق عاشق مزاج تاحال در فرقہ شعراء ہنچو او شاعر خوش نظائر از مکن بطون عدم ہمرصہ ظہور جلوہ گرانشہ بود ۔ معشوق عجیب از دست روزگار دلت انوس ، انوس ، انوس ۔"
- ص ۳۸۵ "ہر چہ در وصف حسن و جمال و خوبی اعضائے دلفریب عالم گوید بیا است ۔"
- ص ۳۹۲ "ساق نامہ ریختہ او مشہور است کہ مقبول طبائع گردیدہ ۔"
- ص ۳۹۳ "ساق نامہ" او بر السنہ" خواص و عوام مذکور است ۔"
- ص ۳۹۵ "دیوان عنصری در فارسی و اردو و در ریختہ ہمیں ساق نامہ او مشہور است ۔"
- ص ۳۹۸ "یاس آبروئے خویش سفر ہنگامہ گزید ۔"
- ص ۴۰۰ "ہمیار جوان قابل و ہنگامہ آرا . . . درین ایام طبع او مائل لطیفہ ہمیار است ۔"
- ص ۴۰۸ "در فن قدیمی دست مایہ دارد"
- ص ۴۰۸ "ہنس ازین کہ کوئے خان (نغان) در دہلی بود بنا بر علائقہ محبت ہا او میں گزراشد درین ایام ہیکار است ۔"
- ص ۴۱۰ "جمع ریختہ گویان معاصر اورا بہ غزل سرائی مسلم دارند ۔"

رد عمل کے شعرا شاہ حاتم

شاہ حاتم نے اپنی طویل زندگی میں اردو شاعری کی دو تحریکوں کا ساتھ دیا ۔ پہلے آہو ، ناجی ، مضمون کے ساتھ ایہام گوئی کی تحریک میں شامل رہ کر ۱۸۷۱ء/ ۳۲ - ۱۸۷۱ء میں اپنا دیوان (قدیم) مرتب کیا اور اس کے بعد جب ہوا کا رخ بدلا اور ایہام گوئی کا سکہ نکسار باہر ہوا تو حاتم نے ، مرزا چانچیان کی تحریک کے زیر اثر ، تازہ گوئی کو اختیار کر کے نہ صرف اپنے دیوان قدیم کو خود مسترد کر دیا بلکہ ۱۸۷۶ء/ ۵۶ - ۱۸۷۷ء میں ”دیوان زادہ“ کے نام سے لیا دیوان بھی مرتب کیا ۔ دیوان قدیم و دیوان زادہ میں مزاج اور طرز فکر کے اعتبار سے اتنی بڑی تبدیلی کا احساس ہوتا ہے کہ یقین نہیں آتا ایک شخص خود کو اس طرز پر بدلنے کی سکت و صلاحیت بھی رکھ سکتا ہے ۔ اس تبدیلی کی وجہ سے برسوں پہ غلط فہمی رہی کہ ”دیوان قدیم“ کا مصنف تو شاہ حاتم ہے اور ”دیوان زادہ“ کا مصنف کوئی دوسرا شخص ”حاتم ثانی“ ہے ۔ اس لحاظ سے شاہ حاتم کا ذکر دو جگہ ہونا چاہیے تھا ۔ ایک ایہام گوئیوں کے ساتھ اور دوسرا رد عمل کی تحریک کے شعرا کے ساتھ ، لیکن حاتم نے چونکہ اپنے دیوان قدیم سے جو اشعار ”دیوان زادہ“ میں شامل کئے ہیں انہیں بھی جدید رنگ و سخن کے مطابق ڈھال لیا ہے اس لیے ان کا مطالعہ تازہ گوئیوں کے ساتھ ہی کیا جانا چاہیے اور یہی کیا جا رہا ہے ۔

شیخ ظہور الدین حاتم فہ (۱۸۱۱ء - رمضان ۱۲۹۷ء/ ۱۸۷۷ء)

ف۔ نکات الشعرا ، کشن گنار ، تذکرۃ روضہ گویاں ، ہزن نکات ، چستان شعرا ، طبقات الشعرا ، تذکرۃ شعرائے اردو ، تذکرۃ شورش اور تذکرۃ عشق میں ان (بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

- جولائی ۱۷۸۴ء) جن کے والد کا نام شیخ فتح الدین تھا اور جو عرف عام میں شاہ حاتم کے نام سے موسوم تھے، دہلی میں پیدا ہوئے اور ساری عمر یہیں رہے۔ ایک شعر میں اپنے وطن کی طرف واضح اشارہ کیا ہے:

دل نہاں ہوتا ہے حاتم کا بھٹ اشراف کے گرد

گو وطن ظاہر میں اس کا شاہ جہاں آباد ہے

لفظ ”ظہور“ شاہ حاتم کا تاریخی نام ہے جس سے سنہ ولادت ۱۱۱۱ھ/ ۱۷۰۰-۱۶۹۹ء برآمد ہوتا ہے۔^۳ ابتدا میں رمزی تخلص کرتے تھے۔^۴ بعد میں شاہ حاتم اختیار کیا۔ جوانی میں سپاہی پیشہ تھے۔ ایک شعر میں اس طرف بھی اشارہ کیا ہے:

اے قدردانِ کمالِ حاتم دیکھو عاشق و شاعر و سپاہی ہے

حاتم نے نو عمری میں شاعری شروع کی اور جیسا کہ ہم پہلے لکھ آئے ہیں ان کی شاعری کا آغاز مختلف شواہد کی روشنی میں ۱۱۲۳ھ اور ۱۱۲۹ھ (۱۷۱۲ء اور ۱۷۱۷ء) کے درمیان ہوا۔ دیوان زادہ میں ۱۱۶۳ھ/ ۱۷۵۰-۱۷۵۱ء کے تحت جہاں یہ شعر ملتا ہے:

چالیس برس ہوئے کہ حاتم مشتاقِ قدیم و کبندہ گو ہوں

”دیوانِ قدیم“ میں یہ شعر ”اہتیس“ (۳۸) کے لفظ کے ساتھ ملتا ہے۔ اس طرح ۱۱۸۹ھ/ ۱۷۷۶-۱۷۷۷ء کے تحت اپنی غزل کے ایک مقطع میں لکھا ہے:

دو قرن گزرے اسے فکر سخن میں روز و شب

ریختے کے لب میں حاتم آج ذوالقرنین ہے

اس شعر میں دو قرن (۶۰ سال) کی مناسبت سے ”ذوالقرنین“ استعمال کیا گیا ہے جس سے یہ بات سامنے آتی کہ شاعری کا آغاز ۱۱۲۹ھ/ ۱۷۱۷ء کے لگ بھگ ہوا۔ ”دیوانِ زادہ“ (نسخہ لاہور) کے دیباچے میں حاتم نے لکھا ہے کہ ۱۱۲۸ھ تا ۱۱۶۹ھ چالیس سال قد عمر کے اس فن میں صرف کیے ہیں۔ ۵ شاہانِ اودھ

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

کا نام بد حاتم یا شیخ بد حاتم دیا ہے لیکن لاگتہ ہندی، عقد ثریا، مجموعہ لفظ وغیرہ میں ظہور الدین حاتم لکھا ہے۔ حاتم کے شاگرد اور دیوان زادہ (نسخہ لاہور) اور دیوانِ فارسی کے کاتب لالہ مکند منگہ فارغ بریلوی نے اپنے مکتوبہ دواوین کے ترقیے میں شاہ حاتم کا نام ظہور الدین حاتم لکھا ہے اور یہی صحیح ہے۔ (ج - ج)

کی "وضاحتی نہرست" میں اس پر تنقید نے "دیوان زادہ" کے ۱۱۷۹ھ/۶۶ - ۱۷۶۵ء کے جس نسخے کے دیباچے کا حوالہ دیا ہے اس میں "۱۱۲۹ھ تا ۱۱۶۹ھ تک" کہ چالیس سال ہوئے ہیں۔^{۶۶} کی عبارت ملتی ہے اور دیوان زادہ نسخہ لندن میں ۱۱۲۸ھ تا ۱۱۶۸ھ کے سین دسے گئے ہیں۔ ان سب حوالوں سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ دیوان زادہ ۱۱۶۹ھ/۵۶ - ۱۷۵۵ء تک مرتب ہو چکا تھا اور اس کے دیباچے کے ان الفاظ "تقریر کا دیوان قدیم" سے پچیس سال سے ہندوستان کے شہروں میں مشہور ہے۔^{۶۷} یہی واضح ہو جاتا ہے کہ "دیوان قدیم" ۱۱۶۹ - ۱۱۷۹ھ = ۱۱۳۳ھ/۳۲ - ۱۷۲۱ء میں مرتب ہوا اور نسخہ لندن کے سین کے پیش نظر "دیوان قدیم" ۱۱۶۸ - ۱۱۷۹ھ = ۱۱۳۳ھ/۳۱ - ۱۷۲۰ء میں مرتب ہوا۔ شمالی ہند میں سب سے پہلے جس شاعر نے اپنا دیوان مرتب کیا وہ آبرو ہے۔ حاتم اور فائز ان کے بعد آئے ہیں۔

شاہ حاتم کی زندگی گہم ویش پوری اٹھارویں صدی عیسوی کا احاطہ کرتی ہے۔ حاتم نے جس ماحول میں آنکھ کھولی وہ سیاسی زوال، اخلاقی انحطاط، معاشی بدحالی، معاشرتی انتشار، اجتماعی بحران، باطنی اضطراب، خانہ جنگیوں اور امراء کے درمیان کشمکش و آویزش کا دور تھا۔ حاتم نے گٹھ پتل بادشاہوں کو آئے جاتے دیکھا۔ قادر شاہ کا حملہ اور قتل عام، دلی کی بربادی اور احمد شاہ کے حملے، انگریزوں کا بڑھتا پھیلتا اقتدار، مرہٹوں کا عروج و زوال سب ان کی زندگی کے واقعات ہیں۔ اس دور زوال میں عیش و طرب اور مرزاہانہ عیش نے بر سرگرمی کی جگہ لے لی تھی:

مے ہو اور معشوق ہو اور راگ ہو حاتم جہاں

اس طرح کے عیش کو کہتے ہیں مرزاہانہ عیش

شاہ حاتم نوجوانی میں بے روزگاری و افلاس کا شکار رہے جس کا اظہار انہوں نے اپنے اشعار میں کیا ہے:

بھانجکی سے مجھ کو نہیں ایک دم فراخ

حق نے جہاں میں نام کو حاتم کیا تو کیا

(۱۱۳۵ھ دیوان زادہ لاہور)

گردشہ دوول سے حاتم غم نہ کھا

حق نکالے گا تجھے السلسل سوں (دیوان قدیم)

آشنا حاتم غریبوں کا ہو سراؤں کو چھوڑ

نام کو ذرہ نہیں ہے ان بھاروں میں دماغ (۱۱۳۰ھ)

یہ ”بھانجی“ لائبر سکون میں انہیں اہل دل کی طرف لے گئی اور وہ ”شاہ بادل“ سے راہنائی حاصل کرنے لگے :

خودی گھو چھوڑ آ حاتم خدا دیکھو

(۱۱۳۳ھ) کہ تیرا رہنا ہے شاہ بادل

۱۱۳۳ھ/۳۲ - ۱۷۳۱ع میں حاتم نے اپنا ”دیوان قدیم“ مرتب کیا اور ان کی شہرت سارے برعظم میں پھیل گئی :

مقام ہند میں دیوان گھو کرے حاتم

(۱۱۳۸ھ) دیکھے ہیں جان سے اپنے عزیز عام اور خاص

اسی زمانے میں عہدۃ الملک نواب امیر خان انجام کی سرپرستی انہیں حاصل ہو گئی - ۱۱۳۸ھ کی غزل کے ایک مطلع میں اس طرف اشارہ کیا ہے :

بتاز کیوں نہ ہووے وہ اپنے ہم سروں میں

(۱۱۳۸ھ) حاتم کا قدردان اب نواب امیر خان ہے

۱۱۳۸ھ کی ایک اور غزل میں فاخر خان (اور الدولہ) کا ذکر بھی آتا ہے :

حق دیکھے اس گھو سلامت ہند میں

جس سے خوش لگتا ہے ہندوستان مجھے

ہوے تو حاتم ایک پردم لطف سے

(۱۱۳۸ھ) مول لینا ہے کا فاخر خان مجھے

یہ زمانہ حاتم کے لیے فراغت کا زمانہ تھا لیکن قادر شاہ کے حملے کے بعد جب بد شاہ نے امیر خان انجام گھو الہ آباد کا صوبدار بنا کر بھیج دیا تو حاتم نور الدولہ فاخر خان چادر کے خانہ سامان ہو گئے - اپنی غزل کے ایک مطلع میں اس طرف اشارہ کیا ہے :

کچھ اب سامان اپنے عاقبت خانے کا کر حاتم

(۱۱۵۳ھ) نہ بھول اس پر کہ نور الدولہ کا میں خانہ سامان ہوں

۱۱۵۹ھ/۱۷۵۲ع میں جب امیر خان انجام دہلی واپس آ گئے تو حاتم پھر ان سے وابستہ ہو گئے اور بکاولی کی خدمت ان کے سپرد ہوئی لیکن یہ سلسلہ سال دو سال سے زمانہ نہ چل سکا - بدلے ہوئے حالات میں حاتم کا انداز فکر بدل گیا تھا - وہ درویشی کی طرف مائل ہو گئے تھے - ۱۱۵۸ھ/۱۷۵۵ع میں انہوں نے نواب امیر خان انجام کی خدمت میں ایک منظوم عرضی پیش کی اور لکھا :

نہارا عہدۃ الملک اس قدر سے خواہر نعمت ہے

گدہ جس پر رات دن شاہ و گدا سپاہِ نعمت ہے

سر سے تمام تنگ اور شام سے قا صبح برسوں سے
ہزارا کلام تیری بزم میں سامانِ نعمت ہے
ہوا ہوں جب سے داروغہ ترے ہار چیں خانے کا
اگر شکوہ مگروں اس کا تو یہ مگھوان۔ نعمت ہے
ولے تندی ہوا ہوں بس کہ رات اور دن کی محنت ہے
ہے مطیع کلب۔ نعمت پر مجھے زلفان۔ نعمت ہے
جی ہے عرض خدمت میں تری حاکم نکال کی

یہ خدمت بخش اس کو جو کوئی خواہاں۔ نعمت ہے (۵۱۱۵۸)
۱۱۵۹ء/۱۷۴۶ع میں امیر خاں انجام قتل ہوئے تو حاتم نے قطعہ تاریخ
وفات لکھا۔ ف۔ عمدة الملک سے الگ ہو کر حاتم آزاد ہو گئے اور نظیری اختیار
کر کے شاہ بادل سے وابستہ ہو گئے۔ اب ان کا زیادہ وقت چیں گزرنے لگا۔ اس
کا اظہار اپنی غزلوں میں بار بار کیا ہے :

حاتم کیا ہے حق نے دو عالم میں سر بلند
بادل علی کے جب سے لکھے ہیں قدم سے ہم (۵۱۱۶۱)
چناب۔ حضرت۔ حق سے نہ ہو کیوں لیض حاتم کو
ہوا ہے تربیت وہ بادل۔ عاذل کی صحبت میں (۵۱۱۶۲)
شاہ بادل کا ہر سخن حاتم
اپنے حق میں کتساب جائے ہے (۵۱۱۶۶)

ف۔ دیوان حاتم (قلمی) غزواء العین شرق اردو پاکستان کراچی میں یہ قطعہ
مکتا ہے جو دیوان زادہ میں شامل نہیں ہے :

عمدة الملک وہ کہہ عالم میں
زال تھا جی کے آگے رستم و گرد
چلا جانا تھا بادشاہ کے پاس
ناگہاں راہ میں قضا در خورد
نوکر ہے حیا، حرام ہنسک
جان شیریں کون چمکھڑے زد و برد
جائے عبرت ہے یا اولی الابصار
پور ہو یا جوان ہو یا ہو خورد
کہا عاتق نے سالِ رحلت میں
ہائے حاتم "امیر خاں جی سرد"

۱۱۵۹ء/۱۷۴۶ع

پہنایا دستِ بند اور چشمِ بند ہے
خدا نے شاہِ بادل کی مدد سے

(دیوانِ حاتم نسیمؒ)

شاہِ بادل کی وفات کے بعد وہ شاہِ تسلیم کے تکبے میں اٹھ آئے۔ قاسم نے لکھا ہے کہ ”آخری ایام میں تکبہ شاہِ تسلیم میں رہتے تھے جو راج گھاٹ کے راستے میں قلعہ مبارک کی زیرِ دیوار واقع ہے۔“^{۸۱۲} حاتم نے خود بھی ایک شعر میں اس طرف اشارہ کیا ہے :

اب ہندوستان کے درویشوں میں حاتم

ہے تسلیم و رضا میں شاہِ تسلیم (۱۱۹۳ء)

شاہِ حاتم نے جاری عمر شادی نہیں کی اور آزادانہ زندگی گزاری۔ بہت خوش مزاج اور خلیقِ انسان تھے۔ عمدۃ الملک امیرِ خاں انجام کی ملازمت کے دوران ہر قسم کی منہیات کا ارتکاب کرتے تھے۔ وہاں سے الگ ہو کر جب شاہِ بادل کی صحبت میں رہنے لگے تو کچھ عرصے بعد ساری برائیوں سے توبہ کر لی اور صوم و صلوة و شریعت کے پابند ہو گئے لیکن آزادوں کی وضع کے مطابق کلاہ اور چھوٹی سی ہتکڑی اب بھی پاندھتے تھے۔ ہاتھ میں پتل س چھڑی اور باریک رومال اب بھی رکھتے تھے۔ ان کے شاگردوں کی بڑی تعداد تھی۔^۹ قاسم نے لکھا ہے کہ حاتم نے دیوان کے دیباچے میں اپنے ۵۴ شاگردوں کے نام درج کئے تھے جن میں مرزا محمد رفیع سودا کا نام بھی شامل تھا۔^{۱۰} ان کے شاگردوں میں سودا کے علاوہ عبدالحی قاپاں ، مرزا عظیم بیگ عظیم ، مرزا محمد یار بیگ ، مرزا سلیمان شکوہ ، پتہ اللہ خاں پتا ، شیخ محمد امان تھار ، لالہ مکند سنگھ فارغ ، پیدار اور رنگین وغیرہ کے نام آتے ہیں۔

شاہِ حاتم نے ماہِ رمضان ۱۱۹۷ء/ جولائی ۱۷۸۳ء میں وفات پائی۔ طبعیات شعرائے ہند ، سخن شعرا ، آبِ حیات ، گلِ رعنا اور سرگزشتِ حاتم میں حاتم کا سال وفات ۱۲۰۷ء دیا ہے۔ ۱۱۹۷ء اور ۱۲۰۷ء دونوں سنیں کے مابین مصحفی

۴۷۔ دیوانِ زادہ نسیمؒ گراچی میں ایک رباعی سے بھی اس کا ثبوت ملتا ہے :

تجربہ سے چاہو کہ جدائی نہ کرو
تو تجھ زُنوب سے آشنائی نہ کرو
رہنا ہے اگر جہاں میں آزاد کی طرح
تو دل میں خیالِ گنہگار نہ کرو

کے تذکرے "عقدِ ثریا" اور "تذکرۂ ہندی" ہیں۔ مصحفی نے تذکرہ "عقدِ ثریا" (۱۱۹۹ھ/۸۵ - ۱۷۸۳ع) میں لکھا ہے کہ "شاہ رمضان المبارک ۱۱۹۷ھ میں رحلت کی۔ قبر نے یہ قطعہ" تاریخِ رحلت کہا ہے۔ "۱۱۹۷ع" آءِ مدحِ شاہ حاتم مراد^{۱۲} سے ۱۱۹۷ھ تکٹھے ہیں۔ اس وقت مصحفی دہلی میں موجود تھے۔ ۱۳۰۷ھ کے سلسلے میں ساری غلط فہمی تذکرۂ ہندی کی اس عبارت سے پیدا ہوئی ہے کہ "ان کی عمر سو کے قریب پہنچ گئی تھی اور تین سال ہوئے کہ دہلی میں ودیعت حیات سپرد کی۔ خدا انہیں بخشے۔" ۱۳۱۰ھ مصحفی نے اس میں دو باتیں بیان کی ہیں۔ ایک یہ کہ ان کی عمر قریب سو سال تھی اور دوسرے یہ کہ ان کی وفات کو تین سال ہوئے ہیں۔ تذکرۂ ہندی چونکہ ۱۲۰۹ھ/۹۵ - ۱۷۹۳ع میں مکمل ہوا اس لیے اس سے یہ نتیجہ نکالا کہ حاتم نے ۱۲۰۷ھ میں وفات پائی۔ اس سے قریب سو سال کی بات بھی پوری ہو جاتی ہے اور تذکرۂ ہندی کے سال تکمیل سے اس کی تصدیق بھی ہو جاتی ہے۔ مصحفی نے تذکرۂ ہندی "عقدِ ثریا" کے فوراً بعد ۱۲۰۰ھ/۸۹ - ۱۷۸۵ع میں لکھنا شروع کیا۔ جن شاعروں خصوصاً بزرگ یا مرحوم شعرا کے حالات معلوم تھے انہیں پہلے درج کر دیا۔ اس کا ثبوت اس بات سے ملتا ہے کہ میر درد کے ذکر میں مصحفی نے لکھا ہے کہ "ایک سال ہوا کہ اس کا درد مسجوری رلع ہو گیا اور وہ شاق علی الاطلاق سے جا ملا۔" ۱۵۱۰ اگر میر درد کی وفات کا حساب بھی، شاہ حاتم کی وفات کی طرح، تذکرۂ ہندی کے سال تکمیل ۱۲۰۹ھ سے لگایا جائے تو میر درد کا سال وفات ۱۲۰۸ھ ہوتا ہے، جو غلط ہے۔ میر درد کی وفات ۲۴ صفر ۱۱۹۹ھ (۷ جنوری ۱۷۸۵ع) کو ہوئی۔ اس سے معلوم ہوا کہ مصحفی نے میر درد کے حالات بھی تذکرۂ ہندی کے آغاز ۱۲۰۰ھ میں لکھے اور "ایک سال ہوا" کہہ کر ۱۱۹۹ھ کی طرف اشارہ کیا ہے۔ میر حسن کا سال وفات مصحفی نے ۱۲۰۱ھ دیا ہے لیکن خاکسار کے ذکر میں میر حسن کو سلمہ اللہ تعالیٰ لکھ کر زندہ ہونے کی طرف اشارہ کیا ہے۔ اگر میر حسن ۱۲۰۹ھ میں زندہ تھے تو ۱۲۰۱ھ میں کیسے وفات پا سکتے تھے؟ اس کے معنی یہ ہیں کہ مصحفی نے خاکسار کے حالات بھی ۱۲۰۰ھ میں لکھے تھے اور اس وقت میر حسن زندہ تھے۔ اس طرح شاہ حاتم کے حالات بھی انہوں نے ۱۲۰۰ھ میں لکھے اور بتایا کہ "تین سال ہوئے کہ شاہجہاں آباد میں فوت ہوا" اور ساتھ ساتھ یہ بھی لکھا کہ "اس سے چلے فارسی تذکرے (عقدِ ثریا) میں ان کے حالات مع قطعہ" تاریخِ وفات درج کیے جا چکے ہیں۔" ۱۶۱۰ اس طرح مصحفی کے دونوں بیانات میں کوئی تضاد نہیں ہے۔ "تذکرۂ بے جگر" میں شاہ

حاتم کا سالِ وفات ۱۲۱۰ھ دیا ہے لیکن ساتھ ساتھ ممکنہ تاریخ بریلوی کے حوالے سے یہ بھی لکھا ہے کہ ”حاتم نے ۱۱۹۷ھ میں منزلِ حیات طے کی۔“ ۱۷۰۱ء فارغ بریلوی کے قطعہ ”تاریخِ وفات کے اس مصرع ”گفتارِ جہاں برفتِ حاتم“ سے بھی ۱۱۹۷ھ برآمد ہوتے ہیں۔ ان سب شواہد کی روشنی میں یہ امر اب طے ہو جاتا ہے کہ شاہِ حاتم نے ماہِ رمضان ۱۱۹۷ھ/ جولائی ۱۷۸۳ء میں دہلی میں وفات پائی۔

حاتم نے تین تصانیف نظم میں اور دو مختصر تحریریں فارسی و اردو نثر میں یادگار چھوڑیں :

(۱) دیوانِ قدیم (۲) دیوانِ زادہ (۳) دیوانِ فارسی۔ (۴) الف۔
دیباچہ دیوانِ زادہ (نثر فارسی) اور ب۔ نسخہ مغرَح الضحک، (نثر اردو)
دیوانِ قدیم : دیوانِ قدیم ۱۱۳۸ھ/۲۱ - ۱۷۴۱ء میں مرتب ہوا جسے ۱۱۶۹ھ میں ”دیوانِ زادہ“ مرتب کرتے وقت شاہِ حاتم نے مسترد کر دیا اور جو کلام ”دیوانِ زادہ“ میں شامل کیا اس کے زبان و بیان میں اتنی بنیادی تبدیلیاں کیں کہ یہ کلام بھی جدید رنگِ سخن کے مطابق ہو گیا۔ دیوانِ قدیم ناپید ہے لیکن انجمن ترقی اردو پاکستان کے دیوانِ حاتم میں قدیم دیوان کا ایسا بہت سا کلام محفوظ رہ گیا ہے جو ”دیوانِ زادہ“ کے کسی اور نسخے میں نہیں ملتا۔ اس میں نہ صرف وہ کلام جو اب تک قدیم بیانی سے ”انتخابِ حاتم“ ۱۸۱۱ء کے نام سے مرتب و شائع ہوا ہے بلکہ اور بھی بہت سا کلام موجود ہے۔ ”دیوانِ حاتم“ کا یہ غالباً آخری نسخہ ہے جس میں قدیم کلام کے علاوہ ۱۱۶۹ھ/۵۶ - ۱۷۵۵ء تک کا جدید کلام بھی شامل ہے ۱۹ اور ۱۱۸۰ھ/۶۷ - ۱۷۶۶ء تک کا بھی کچھ کلام شامل ہے۔ مثلاً یہ غزل :

عشق کے شہر کی کچھ آب و ہوا اور ہے

اس کے صحرا میں جو دیکھا تو فضا اور ہے

(دیوانِ حاتم انجمن ، غزل ، ۳۵۲)

دیوانِ زادہ نسخہ ”لاہور میں ۱۱۸۰ھ کے تحت اور نسخہ ”راہپور میں ۱۱۸۱ھ کے تحت درج ہے۔ اس نسخے کی ایک اہمیت یہ ہے کہ اس میں قدیم کلام اور جدید کلام دونوں اپنی ابتدائی صورت میں موجود ہیں۔ یہ نسخہ ناقص الاوسط بھی ہے اور ناقص الآخر بھی لیکن اس کے باوجود اس میں ۴۰ غزلیں ہیں جن میں سے ۱۲ غزلیں دیوانِ زادہ میں نہیں ہیں۔ ان کے علاوہ ایک مثنیٰ ، ایک مریج ، سات غنم ، ایک مہدس ، دو قطعاتِ تاریخ ، پانچ قطعات و رباعیات اور ۳۵

فردیات دیوان زادہ میں نہیں ہیں۔ ان کے علاوہ ایک مثنیٰ ولسوخت، ایک ترجیع بند، ۵ مثنویاں ایسی ہیں جو زبان و بیان کی تبدیلی کے ساتھ دیوان زادہ میں موجود ہیں۔ اس کلام پر، جو شاہ حاتم نے دیوان زادہ سے خارج کیا ہے، زبان ولی اور دور آبرو کا رنگ ایہام غالب ہے۔ جن غزلوں یا اشعار کو اصلاح کر کے وہ نئی تحریک شاعری کے مطابق بنا سکتے تھے انہیں ”دیوان زادہ“ میں شامل کر لیا، باقی کو مسترد کر دیا۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے کہ حاتم نے دیوان قدیم سے دیوان زادہ میں شامل کرنے کے لیے اپنے کلام میں کیا اور کس نوعیت کی تبدیلیاں کیں، ہم یہاں چند مثالیں درج کرتے ہیں :

دیوان حاتم (کلام قدیم)

- (۱) حاتم نوح چھوڑ کر سارے جہاں میں سب سنی
آ کر لگا حیدر کے درگونی کچھ کہو کوئی کچھ کہو
- (۲) یہ کے لب کے جسم میں دیوالہ ہو گیا
دل سے خیال، سر سے رہا ہوش دور آج
- (۳) حلقہ حلقہ یہ نہیں زلفیں سجن کے گل پر
حسن کی آتش سنی یہ بچ کھا نکلا ہے دود
- (۴) شمع کو مارت روشن دلوں کی یزم میں برگز
چراغ شوق میں روشن سدا ہیں انہیں ان کے
- (۵) عزت ہوئی ہے جب سنی حاتم کنوں کے نہیں
چنسا ہے جب سے اونے گلے لیج ہار گل
- (۶) مستخر کیوں نہ ہوں آہو لب میرے کے داسی ہیں
کیا ہے آج مدہ بن میں سرے رم نے غزالاں کون
- (۷) ترا اوصاف سن کر آج حاتم مال و جانب لیج کر
بہرے ہے لہو لڈا تہہ قدرداں کو گھر ہکھر دیکھو
- (۸) اگر کچھ عشق دگھٹا ہے تو چھپا کر نہ رو رالہا
کہ تیرے اس طرح رونے کے اوپر پیر ہنستی ہے
- (۹) حاتم گلے ہے جب سون لگا جا میں کے ہائے
قب میں نہیں ہے جنگ میں گلیں اور غمی بھی

(۱۰) سدا میں ہر و بر کی سیر کرتا ہوں گا گھر بٹھا
 فغان سے خشک ہیں لب اور ہیں آنسو سے تر آنکھیں
 دیوان زادہ میں بدلی ف ہوں صورت

- (۱) حاتم توجہ چھوڑ کر عالم میں تا شاء و گدا
 آکر لگا حیدر کے در کوئی کچھ گنہو کوئی کچھ کہو
- (۲) اس کی لگاؤ مست نے دیوالہ گھر دیا
 دل سے خیال : سر سے رہا ہوش دور آج
- (۳) حلقہ حلقہ یہ خیم زلف تیرے رخسار پر
 حسن کی آفتاب سے کہا کہا بیچ یہ نکلا ہے دود
- (۴) نہ کر روشن دلوں کی یزم میں تو شع کو روشن
 کہہ داغ عشق سے روشن رہیں ہیں الجہن ان کے
- (۵) حاتم گلوں کا گویوں نہ فلک پر ہو اب دماغ
 جیسا ہے اس نے آج گلے بیچ ہمار گل
- (۶) مسخر گویوں نہ آہو چشم ہوں میرے کہ داسی ہیں
 گھا ہے رام مدہ ان میں مرے رہنے غزالان کو
- (۷) اگر خواہش ہے تم کو سیر دنیا کی مرے صاحب
 تو حاتم پاس آؤ جو تیسار چشم تر دیکھو
- (۸) گڑھی پہنچی نہ اس کے دل لک رہ ہی میں لوک بٹھی
 جیسا اس آوے تاثیر پر تاثیر ہستی ہے
- (۹) قلموں لگا ہوں میر ہداسی کے میں
 حاتم نہیں جہاں میں کسی اور غمیب بھی
- (۱۰) ہمیشہ ہر و بر کی سیر کرتا ہوں میں گھر بٹھا
 فغان سے خشک ہیں لب اور روئے سے ہیں تر آنکھیں

ان اشعار اور دیوان حاتم و دیوان زادہ کے دوسرے اشعار کی تبدیلیوں کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ حاتم نے ہندی لفظوں کے بجائے دیوان زادہ میں فارسی الفاظ استعمال کیے ہیں : مثلاً گٹھڑ چڑے کے بجائے شہسوار ، لین کے جام کے بجائے نگار مست ، آہو لین کے بجائے آہو چشم ، گال کے بجائے رخسار ، سجن

کے بیائے محبوب ، ہاتے کے بیائے گرہ ، جنگ کے بیائے جہان ، جہا کے بیائے مجلس ، درین کے بیائے آئینہ ، برہ کے بیائے بجر ، باج کے بیائے بغیر ، درس کے بیائے جلوہ ، رین کے بیائے شب ، جنسار کے بیائے دنیا ، آگن کے بیائے آگ ، کانوں کے بیائے زلف و لہیر ، اسن طرح دیوان زادہ میں فارسی تراکیب اور بندشوں کا استعمال زیادہ ہو گیا ہے ۔ میں ، ستی ، ستی ، ستی ، سون کے بیائے ”سے“ اور گون کے بیائے ”کو“ استعمال کیا گیا ہے ۔ اس کے ساتھ طرز ادا کو بھی جدید لہجے کے مطابق ڈھاننے کی شعوری کوشش کی گئی ہے ۔ تنقید کو دور کر کے لفظوں کی ترتیب بدل کر شعر میں روانی کا اضافہ کیا گیا ہے ۔ ان تمام اصولوں کا خاص طور پر خیال رکھا گیا ہے جن کی طرف ”دیوان زادہ“ کے دیباچے میں اشارہ کیا گیا ہے ۔ بعض جگہ پرانے شعر کی جگہ نیا شعر رکھ دیا ہے جو معنی کے اعتبار سے چلے شعر سے یکسر مختلف ہے ۔

دیوانِ قدیم میں وصفِ محبوب ، معاملاتِ عشق اور عام اخلاقی باتوں کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے ۔ زبان پر ولی کا رنگ نمایاں ہے ۔ اس میں صفتِ ایہام کثرت سے استعمال ہوئی ہے ۔ اس کلام میں تصوف و معرفت اور اخلاقی موضوعات کو شعر کا جامہ پہنانے کی طرف واضح رجحان موجود ہے ۔ اس دور کے کلام میں تہ داری نہیں ہے ۔ اس میں زبان کی کمزوری کا بھی احساس ہوتا ہے ۔ حاتم کے ہاں ، معاملاتِ عشق کے اظہار میں علم کا عنصر نہیں چھلکتا ۔ یہ ہمد شاہی دور کا مزاج تھا جو طرب و نشاط اور خوش وقتی کا دلفیادہ تھا ۔ آبرو و لاجی کی طرح حاتم کے ہاں بھی کیفیتِ علم کے بیائے کیفِ نشاط کا احساس ہوتا ہے ۔ دیوانِ ولی اس دور کے شعرا کا صحیفہ تھا اور ایہام اس دور کا تہذیبی مزاج اور مقبول رجحان تھا ۔ یہی سب خصوصیات حاتم کے دیوانِ قدیم میں نظر آتی ہیں ۔ اب ہم حاتم کی ان غزلوں کے چند اشعار درج کرتے ہیں جو دیوانِ زادہ میں شامل نہیں ہیں تاکہ حاتم کے ابتدائی دور (دیوانِ قدیم) کے رنگِ سخن کا اندازہ ہو سکے :

بہ نفس بد مذا سے تیرا سگ صفت تو ٹہی
نن سکھ کے واسطے تو ہوا کیوں ہے ڈوبا
ہوا ہے ، ابر ہے ، سے ہے ، ہزار ہے آ جا
سحر ہے اور ہمیں ساقی بخار ہے آ جا

زندگی درد سر ہوئی حسام کعب ملے گا مجھے ایسا میرا
نہ سالہ دوستی کو کھٹ ڈالا دکھا کر شوخ نے ابرو کا آرا

ہنسی ہے بوالہوس گزشتہ عشق اور عاشق کو ہے رونا
 کہ داغِ عشق سے دیکھلاوتا تھا یو علی سینا
 برہ کی آگ کے شعلے جلاتے ہیں بدن میرا
 اگر تم لطف سے آگزر بیھاؤ گے تو کیا ہوگا
 زور آوری سے لڑکے حسام کے پاس آیا
 جو بھی رقیب سرکش سب کو دیا ہے ہالا
 انا الحق گر نہ کھڑا رازِ دل فاش
 تو اتنا خلق میں رسوا نہ ہوتا
 ہجر میں زندگی سے مرگ اہلی
 کہ کہے سب جہاں وصال ہوا
 طالب میں حق کے اے حاتم قصور بہت کا ہے تیری
 وگرنہ حضرتِ انصاف متی کیا ہو نہیں سکتا
 دل دیکھنے ہی اس کو گرفتار ہو گیا
 رسوائے شہر و کوچہ و بازار ہو گیا
 چشموں سے اڑتے ہیں سرے اشک کے موتی
 یہ ابر گہر ہمارا نہ دیکھا تھا سو دیکھا
 لال آیا ہے جب سے میرے پاس
 تب متی زرد رو ہوئے ہیں رقیب
 اے تکلف دل میں تم آ کر ہو دل گھول کر
 آپ کا گھر ہے جاں اب کس سے شرماتے ہیں آپ
 طالب ہارا اب نہیں حاتم ہارا کھیتِ عشق
 رات دن چشموں متی ہم مہنہ ابرساتے ہیں آپ

ہجر کے دن گزر گئے حاتم آتے پہونچا ہے آج وقتِ ملاپ
 شراب و مساق و مطرب شمع گل شب ماہ
 عجب تہی بزم میں حاتم ہمار ساری رات
 دیکھ تیرے بھوان کے ہیرا کی چھوڑ سب دل ہوا ہے میرا البتہ
 پھر دل لذتِ دلہا کی طرف جاوے مت
 ہر مگس ہی ہے یہ شہد دیکھ کے لہجائے مت
 وعدہ کل مت کر اے دلبر کہ تجھ ہی کل نہیں
 آج ہے سو کل نہیں ، کہتا ہوں کل کی بات آج

آج عاشق کے تئیں کیوں نہ گئے تو دُرُودِ
 واسطہ یہ ہے کہ موتی ہے تیرے کان کے بیچ
 تیری تصویر دل سے متلی نہیں قلقل ہے قلقلِ راہ کے ماسند
 کیا تیرے مونہ کے گرد کٹاری کی جوت ہے
 سورج یہ جوں لگے ہے گزرن کی عجب بہار
 لگاؤ و غمزہ کٹار اور ادا و لازم کٹار
 جن تو اپنوں کو مت مار چار چار کٹار
 جس طرح میکشوں کو ہے الفت شراب کی
 حاتم کو اس طرح ہے لبہ ہار کی ہوس
 چھاتی پھر آتی ہے ایسے کی سن کے ہالک
 ارسات مجھ کو آگے ستارے ہے ہر برس
 پہڑ کون تو سر پہنے ولہ پہڑ کون تو جی گھٹنے
 تنگ اس قدر دیا مجھے میثاق نے قفس
 حاتم جہاں کو جان کے لای خدا کو چاہ
 اللہ ہی ہی ہے اور یہ باقی ہے سب ہوس
 سنو ہندو مسلم! تو کہہ فیضِ عشق سے حاتم
 ہوا آزاد قیدِ مذہب و مشرب منی فارغ
 خاصے سجن کا ملتا تن صکھ ہے عاشقوں کو
 یہ کیوں رقیب سارے مرنے ہی ہاتھ مل مل

نہیں ملتا سو کیوں وہ گھنمی رنگ نہیں ہوں میں مگر لرزلا آدم
 حاتم نے دیکھ ہار کو ہنس کر دیا تھا رو
 بے رو ہوا، و رو بہ کیا، رو بہ ہنس نہیں

کاکل مشک ہو سرجین سے دل پریشان کو مار دکھتا ہوں
 ہنگی ہوں میں یا کہ چرمیا ہوں ہر پ کے لبوں کا مدہا ہوں
 دنگل عاشقوں میں حاتم کو عاشقِ درد مند بولا ہوں

موسمِ ارسات اگر بھالے تمہیں اے نوجوار
 ابر کے مانند آنکھوں سے مدد برسا کروں
 دل کو گرے ہے ذبح بیجا قتلہ کے بیچ
 ارسات میں کہی ہے جو یہی گہو کہو

ہر روز و شب اور دم بدم حاتم کی سون ہے یہی
 یا رب ملاتا بار سے رکھتا چہاں میں آبرو
 کیونکہ ان کالی بلاؤں سے مجھے گا عاشق
 خط مہ ، خال مہ ، چشم مہ ، زلف مہ
 بہت کر یو میں نہٹ تنگ ہستی جامہ
 ملک کھسر کے زمیندار گھناہ جانا ہے
 مر گئے ہر تجھے لہ آیا رحم گیا تری جان سخت چہاں ہے
 دین و دل ہم سے چورا لئے ہیں منکر ہو گیا
 ارے مسالو دیکھو کافر کی ہے ایسا کی
 چشم ریزن ، زلف دام ، آبرو کڑا ہے ، چشم تیر
 دل بڑا ہے دام میں مدت سے ان چاروں سنی
 بچہ ہاتھ سے لیالہ پیالہ اگر پیالے
 اس داغ سے ہونے ہیں لالا کے جی کو لالے
 آوے آوے مرے پیارے
 دل مسالار کا لہ قمر سا دے
 آیا تھا رات بین کے دو فانوس کی سی شمع
 طرہ ملا کا سر ہو دے یو میں یک نہیں

ان اشعار میں ولی کے زبان و بیان اور ایہام کے اثرات واضح طور پر نظر آتے
 ہیں۔ یہاں وہ الفاظ بھی موجود ہیں جو رد عمل کی تحریک کے زیر اثر ترک ہو کر
 دے جاتے ہیں اور جن کا ذکر خود حاتم نے اپنے دیباچے میں کیا ہے لیکن ان
 سب کے باوجود فارسی اثرات بھی ساتھ ساتھ موجود ہیں۔ اس کلام کا مقابلہ اگر
 آبرو کے کلام سے کیا جائے تو یہاں ، ایہام کے باوجود ، چہ شاہی دور کی روح
 اس طرح نہیں ہوتی جس طرح کلام آبرو میں اس کی آواز سنائی دیتی ہے۔ دیوان
 قدیم کو دیکھ کر یہ کہا جا سکتا ہے کہ حاتم اس دور کے قابل ذکر شاعر
 ضرور ہیں لیکن آبرو کی طرح منفرد شاعر نہیں ہیں۔ اس دور میں حاتم کی اصل
 اہمیت ان کی نظموں سے قائم ہوتی ہے جن کا دائرہ غزل سے کہیں زیادہ وسیع
 ہے۔ حاتم نے دو نظمیں ”دروغہ قہوہ“ اور ”دروغہ نماگو و حقہ“
 ۳۷/۱۱۱۳ - ۱۷۳۶ء میں لکھیں جو دیوان زادہ میں تبدیلیوں کے ساتھ شامل
 ہیں۔ پہلی نظم نواب عبدہ الملک کی فرمائش پر اور دوسری نظام چہ شاہ بادشاہ
 کی فرمائش پر لکھی گئی۔ ”نماگو و حقہ“ ہر نظام لکھنے کی فرمائش بادشاہ نے

جعفر علی خاں زکی سے کی تھی لیکن وہ دو اشعار سے زیادہ نہ کہہ سکے۔ حاتم نے ۹۵ اشعار پر مشتمل ایک 'ہر زور نظم لکھی جو اس دور میں بہت مقبول ہوئی۔ یہ دونوں نظمیں "دیوان قدیم" کے بعد لکھی گئیں لیکن خمس شہر آشوب '۱۳۱/۲۹-۱۳۲۸ع کی تصنیف ہے جس میں حاتم نے اس دور کے سیاسی، معاشرتی و تہذیبی حالات پر موثر انداز میں روشنی ڈالی ہے اور بتایا ہے :

کہ دور بارہ صدی کا ہے سخت گج رفتار
جہاں کے باغ میں یکساں ہے اب غزان و بہار

شہر آشوب میں حاتم نے لکھا ہے کہ اس بارہویں صدی میں بادشاہوں میں عدالت و انصاف نہیں رہا۔ امیروں کے ہاں اب سپاہی کی قدر اور بزرگوں میں شفقت و مہربانی ختم ہوئی۔ قاضی و مفتی رشوت خورد اور اہل کار کام چور ہو گئے ہیں۔ موت اور قبر کو سب نے بھلا دیا ہے۔ امیر زادے مفلوک الحال ہو کر تلاشِ مال میں چرنے کی طرح پھرتے ہیں۔ صراف، کناری ہات، نہاری ہز، کپاہ، شمع فروش، کتبڈے، دھنچے، چلاچے، دھوی، چار، رنوگر، حلوائی، مہوہ فروش، بادچی، پٹنے، لواں ہات، گھسیارے، تہیولی، گھہار، آتش باز، کتان گر سر پر چڑھ گئے ہیں۔ ہر چیز اور قدر زبر و زبر ہے۔ ستار اور ڈھولک، بھڑوے، لولی اور کنچیاں معاشرے پر چھا گئے ہیں۔ ع چھٹال و کالندو و بھڑوے کا گرم ہے بازار۔ اٹنے میں ہر شخص مدہوش ہے :

رجالے آج اٹنے بیچ زر کے ماتے ہیں
بن لباس وری سب کو سچ دیکھاتے ہیں
مسی بہ ہات چہ سرخرو گھاتے ہیں
کبھو ستار، کبھو ڈھولکی بجاتے ہیں

غزوہ غفلت و جہنم کی مدہ میں ہیں سرشار

نظر نہیں آتے ہیں 'ہر کھینچ' آج لاق کے
اکڑتے پھرتے ہیں پی پی کے دود داں کے
ہوئے ہیں فرہ دیکھو گوشت گھا نصانی کے
گھینہ بھول گئے دن دیا سلائی کے

زنانے مردی پکڑ بالندھے لکے ٹروار

نہ کر لو چانچہ گھہ نقارچی کی قوت ہے
مصاحبت کو اگر مسخروں کو خدمت ہے

کھیند قوم کی ہر ہیک مکان بہ عزت ہے
لو کیا ہوا گہ رجالی کی زد سے منبت ہے

ہے افتخار نجیبوں کو فقر غیرت و عار (دیوان قدیم)

دیوان قدیم میں یہ شہر آشوب ۱۲ ہندوں پر اور "دیوان زادہ" میں ۲۴ ہندوں پر مشتمل ہے۔ یہ شہر آشوب آئندہ دور میں لکھی جانے والی شہر آشوبوں کا بطور ہے۔ شاہ حاتم نے "سراہائے معشوق" کے عنوان سے ۱۱۳۶ھ/۳۴-۱۷۳۳ع میں ایک طویل نظم لکھی جس میں محبوب کے اعضائے جسمانی کو بیان کیا ہے۔ یہ نظم بھی اپنے اظہار بیان اور شاعرانہ تزیین کے لحاظ سے ایک دلچسپ نظم ہے۔ شاہ حاتم کی ایک اور نظم "واسوخت" بھی قابل توجہ ہے جس میں اپنے داغِ محبت اور محبوب کی بے وفائی پر نظمِ حاتم کو بیان کر کے ترکیبِ محبت کا اظہار کیا گیا ہے۔ نظم گوئی شاہ حاتم کی انفرادیت ہے اور اس دور کا کوئی شاعر ان کو نہیں پہنچتا۔ اپنی نفلوں میں وہ ایک ممتاز اور قلمو الکلام شاعر کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں۔ ان کی قطعہ بند غزلوں میں بھی نظم گوئی کی طرف رجحان ملتا ہے۔ اس دور میں شاہ حاتم کی اولیات یہ ہیں :

(۱) شاہ حاتم نے اردو کا پہلا شہر آشوب ۱۱۳۱ھ/۲۹-۱۷۲۸ع میں لکھا جو ان کے دیوانِ قدیم میں شامل ہے۔

(۲) شاہ حاتم نے اردو کا پہلا واسوخت ۱۱۳۹ھ/۲۷-۱۷۲۶ع میں لکھا۔ اس کا کوئی ثبوت نہیں ہے کہ آبرو نے اپنا واسوخت شاہ حاتم سے چلے لکھا تھا۔

(۳) شاہ حاتم نے دو مربوط نظمیں "دو وصفِ قبوہ" اور "دو وصفِ تماکو و حقہ" ۱۱۳۹ھ/۳۷-۱۷۳۶ع میں لکھیں۔ اس نوع کے موضوعات پر نظمیں لکھنے کی اس سے پہلے شالی ہند کی شاعری میں کوئی روایت نہیں ملتی۔ شاہ حاتم کے معاصر نائز کی نظمیں دو وصفِ جوگن، گوجری، ہنگٹ، ہولی وغیرہ حسن و عشق کے بیان تک محدود ہیں۔ ان میں وہ شاعرانہ بیان اور حسنِ تخیل بھی نہیں ہے جو حاتم کے ہاں ملتا ہے۔ سراہائے معشوق (۱۱۳۶ھ/۳۴-۱۷۳۳ع) شاہ حاتم کی ایک اور طویل نظم ہے جس سے ان کی "پر گوئی اور قادر الکلامی کا پتا چلتا ہے۔

(۴) شاہ حاتم کا ساق نامہ دیوان زادہ نسخہ "راہپور کے مطابق دیوان قدیم میں شامل تھا۔ دیوانِ قدیم کا سالِ ترویب ۱۱۳۳ھ/۳۲-۱۷۳۱ع

ہے۔ اس شعر لاہور میں سنہ تصنیف گرم خوردہ ہے۔ مرتب نے قیماً ۱۱۶۱ھ یا ۱۱۶۷ھ بڑھا ہے اور لکھا ہے کہ اشعار کی تعداد گواچی، رامپور اور لاہور کے نسخوں میں برابر ہے اور متن میں اختلافات بھی بہت کم ہیں۔ ۲۰ دیوان قدیم سے دیوان زادہ میں لیے جانے کے پیش نظر لکھا جا سکتا ہے کہ حاتم کا ساقی نامہ ۱۱۴۴ھ/ ۲۲-۳۱ع یا اس سے پہلے لکھا گیا تھا۔

(۵) دیوان قدیم کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس میں بیشتر مروجہ اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کی گئی ہے۔ اس میں غزلیات کے علاوہ مثنوی، مہکت، مریح، غمسی، سہدس، قطعات و رباعیات، نردیات، ساقی نامہ، مستزاد، ترجیع بند، واسوخت، سراپا، حصد، نعت و منقبت وغیرہ شامل ہیں۔ اسی تنوع اور قادر الکلامی کے باعث حاتم کا دیوان قدیم اپنے زمانے میں پر عظیم کے خاص و عام میں مقبول ہو گیا۔ خود حاتم گو بھی اس کا احساس تھا :

کہتا ہوں سب سنی جو ہو منصف سو دیکھ لے

ہر طرح کا مستذوق ہے میرے سخن نے بیچ (دیوان قدیم)

دیوان زادہ : طرزِ ولی اور ابہام گوئی کے اثرات نادر شاہ کے حملے تک

مقبول رہے اور اس کے بعد اس رنگِ سخن کا دریا اترنے لگا اور مرزا مظہر کے زور اثر کیا رنگِ سخن مقبول ہونے لگا۔ اس دور میں بھی برائے شعرا مثلاً ناچہی وغیرہ اپنے مخصوص رنگ میں شعر گوئی کر رہے تھے۔ اب کے لیے خود کو بدلنا ممکن نہیں تھا لیکن حاتم کے مزاج میں خود کو بدلنے ہونے زمانے کے ساتھ بدلنے اور نئے رجحانات کے مطابق ڈھالنے کی غیر معمولی صلاحیت تھی۔ نئے شعری رجحانات کو دیکھ کر حاتم نے محسوس کیا کہ اب جو کچھ انھوں نے لکھا ہے وہ زبان و بیان اور فکر و نظر کے اعتبار سے نکسال باہر ہو رہا ہے اور اسی خیال کے ساتھ انھیں اپنی شاعری کا مستقبل تاریک نظر آیا۔ یہ دیکھ کر انھوں نے اپنے رنگ و اسلوب کو نئی شاعری کے مطابق بدلنے کا عمل شروع کیا۔ حاتم نے نہ صرف یہ کیا کہ اب جو کچھ کہا وہ نئے رجحانات کے مطابق کہا بلکہ اب تک جو کچھ کہا تھا اس پر بھی نظر ثانی کی۔ خود کو بدلنا اور اپنے لکھے ہوئے پر قلم پھیرنا ایک تکلیف دہ عمل تھا جس کا اظہار اس شعر سے ہوتا ہے جو حاتم نے اپنے ”دیباچہ“ میں لکھا ہے :

ما را بفراغت اجل دیر رساند
ایم عمر دراز سخت گویاں کرد

اس وقت تک ان کا دیوان بہت ضخیم ہو چکا تھا۔ انہوں نے بہت سا کلام دیوانِ قدیم سے لیا، اس میں تبدیلیاں کیں اور نئے رنگِ سخن کا نیا کلام شامل کر کے ایک نیا دیوان مرتب کیا۔ یہ نیا دیوان چونکہ پرانے دیوان کی گزشتہ سے پیدا ہوا تھا اس لیے اس کا نام ”دیوانِ زادہ“ رکھا۔ دیوانِ قدیم سے پرانا کلام نئے دیوان میں شامل کرنے کی وجہ یہ بتائی ہے کہ ”فکرِ قدیم و جدید سے ماضی و حال کے مذاق کا پتا چل سکے۔“^{۲۱} دیوانِ زادہ میں حاتم نے کئی نئی چیزیں کیں۔ ایک یہ کہ ہر غزل اور نظم کے بارے میں یہ بتایا کہ یہ کس سنہ میں لکھی گئی ہے۔ دوسرے ہر غزل کے بارے میں یہ بتایا کہ یہ کیوں لکھی گئی ہے۔ آہا یہ طرحی ہے، فرمائشی ہے یا جوانی ہے اور کس شاعر کی زمین میں کہی گئی ہے۔ تیسرا التزام یہ کیا کہ ہر غزل و نظم پر اوزان و بحر کی صراحت بھی کردی تاکہ پڑھنے والے اس سے فائدہ اٹھا سکیں۔ یہ ایک ایسی جدت تھی جو حاتم سے پہلے اور حاتم کے بعد کسی نے آج تک نہیں کی۔ اس التزام سے ایک فائدہ یہ ہوا کہ سنہ کی مدد سے ادبی و لسانی رجحانات کی تبدیلی کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے اور یہ بھی معلوم کیا جا سکتا ہے کہ معاصر شعرا نے کون سی غزل کس زمانے میں اور کس کی زمین میں کہی ہے۔

”دیوانِ زادہ“ کے اب تک کئی نسخے دریافت ہو چکے ہیں۔ ایک نسخہ آٹاھا آفس لائبریری لندن میں ہے جو ۶۶/۵۱۱۵۹ - ۱۷۶۵ء کا مکتوبہ ہے اور بقول ڈاکٹر زور خود حاتم کا لکھا ہوا ہے۔^{۲۲} دوسرا نسخہ نائنس الاوسط و آخر الہیمت ترقی اردو پاکستان کراچی میں ہے جس میں بیشتر قدیم و جدید کلام شامل ہے۔ اس میں نہ صرف ۵۱۱۶۹ تک کا کلام شامل ہے بلکہ کم از کم ایک غزل تو ۵۱۱۸۰ کی بھی موجود ہے۔ اس دیوان پر ۶۵/۵۱۱۵۸ - ۱۷۶۳ء کی ایک سہ لکھ پونے چھ سو ہر اسطر علی کا نام درج ہے۔ ممکن ہے یہ وہی علی اسطر خاں ہوں جن کی طرف حاتم نے اپنے دو شعروں میں اشارہ کیا ہے :

لہذا میر نے بھی اپنے دیوان پنجم کے انتخاب کا نام ”دیوانِ زادہ“ رکھا تھا۔
شاہ کمال نے مجمع الانتخاب (قلمی) میں لکھا ہے کہ ”الانتخاب دیوانِ پنجم میر صاحب موصوف کہ نام دیوانِ زادہ تہادہ اند۔“ (ج - ج)

اے ولی مجھ سنی آزدہ نہ ہونا کہ مجھے
 بہ غزل کہنے کو لڑا بہ نے فرمائی ہے (دیوان قدیم)
 یعنی فیاض زمانے کا علی اصغر غالب
 جس کی بہت سی اب حاتم نے قسم کھائی ہے

دیوان زادہ (مطبوعہ) ۱۱۳۸ھ

تیسرا نسخہ رضا لائبریری رامپور میں ہے جو ۱۱۸۸ھ/۵۵ - ۱۲۰۰ع کا لکھا
 ہوا ہے اور جس کے حواشی پر ۱۱۸۹ھ/۷۶ - ۱۲۰۰ع کی غزلیں بھی درج
 ہیں۔ ۲۳۔ چوتھا نسخہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری میں ہے جو حاتم کی وفات سے
 دو سال پہلے ۱۱۹۵ھ/۸۱ - ۱۲۰۰ع کا لکھا ہوا ہے۔ اس کے کاتب شاگرد
 حاتم لالہ مکند سنگھ فارغ بریلوی ہیں اور اس میں ۱۱۹۷ھ تک کا کلام بھی
 حاشیوں پر درج ہے۔ اس طرح ”دیوان زادہ“ کا یہ سب سے مکمل نسخہ ہے
 جسے ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار نے مرتب کر کے ۱۹۷۵ع میں لاہور سے شائع
 کر دیا۔ نسخہ لاہور میں ۱۵۰ غزلیں ایسی ہیں جو نسخہ لندن میں نہیں ہیں
 اور تقریباً ۳۰ غزلیں ایسی ہیں جو نسخہ رامپور میں نہیں ہیں۔ اس نسخے میں
 غزلیات کی تعداد ۵۲۶ ہے اور اشعار کی تعداد ۳۲۳۴ ہے۔ ۲۴۔ پانچواں نسخہ
 راجہ محمود آباد کے کتب خانے میں ہے جو ۱۱۶۹ھ/۵۶ - ۱۲۰۰ع کا لکھا ہوا
 ہے۔ ۲۵۔ ایک اور نسخہ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ میں ہے جو ۱۱۸۸ھ/۵۵ - ۱۲۰۰ع
 کا مکتوبہ ہے۔ ۲۶۔ ایک نسخے کا ذکر اسپرنگر نے اپنی وضاحتی فہرست میں
 کیا ہے جو ۱۱۷۹ھ/۶۶ - ۱۱۸۵ع کا لکھا ہوا ہے۔ ۲۷۔ ”دیوان زادہ“ کے حوالے
 سے حاتم کی شاعری کا مطالعہ ہم آئندہ صفحات میں کریں گے۔

دیوان فارسی : حاتم نے ”دیوان زادہ“ کے دیباچے میں لکھا ہے کہ ”فارسی
 گوئی میں میرزا صائب کا پیرو ہے۔“ ۲۸۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ ”فارسی میں
 بھی ایک مختصر سا چار جزو کا دیوان متاخرین کے انداز میں لکھا تھا۔“ ۲۹۔ اور
 یہ رائے دی تھی کہ ”چار جزو کا دیوان بھی صائب کے انداز میں ہے۔“ ۳۰۔ چہ
 حسین آزاد کی نظر سے بھی یہ دیوان فارسی گزرا تھا جس کی تفصیل انہوں نے
 یہ دی ہے کہ ”شاہ حاتم کا ایک دیوان فارسی میں بھی ہے مگر بہت مختصر۔
 میں نے دیکھا وہ ۱۱۷۹ھ کا خود ان کے قلم کا لکھا ہوا تھا۔ غزل ۹، صفحہ ۱،
 رباعی و فرد وغیرہ ۶۵، صفحہ ۳۱۔“ بروفسر زور نے لکھا ہے کہ ”انسوس
 ہے اس دیوان کے کسی نسخے کا اب تک کہیں پتا نہیں چلتا۔“ ۳۲۔ حسرت
 موہانی نے بھی اسے لاپاب بتایا ہے۔ ۳۳۔ حاتم کے دیوان فارسی کا ایک نسخہ

مسلم یونیورسٹی علی گڑھ (ذخیرۃ متیر عالم) میں محفوظ ہے جس کا تعارف مختار الدین احمد نے پہل بار کرایا ہے۔ ۳۰ یہ دیوان بھی، جیسا کہ اس کے ترقیمے سے ظاہر ہے، حاتم کے شاگرد مکند سنگھ فارغ بریلوی نے ۱۱۹۵ھ میں لکھا تھا۔ معلوم ہوتا ہے کہ جب فارغ ”دیوان زادہ“ (اردو) لکھ کر فارغ ہوئے تو اس کے فوراً بعد حاتم کا دیوان فارسی بھی لکھا۔ ترقیمے میں فارسی دیوان کو بھی ”دیوان زادہ“ کہا گیا ہے جس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ جسے حاتم نے دیوان قدیم سے انتخاب کر کے اپنے نئے دیوان کا نام دیوان زادہ رکھا تھا، اسی طرح یہ دیوان بھی حاتم کے دیوان فارسی کا انتخاب ہے۔ مختار الدین احمد نے لکھا ہے کہ دیوان زادہ (فارسی) میں ۱۱۷ ردیفوں میں ۴۴۲ غزلیں درج ہیں اور ان کے علاوہ رباعیات، مثنوی اور لہریات بھی شامل ہیں۔ ایک مثنوی ”وصف قبوہ“ بھی ملتی ہے۔ دیوان فارسی میں اشعار کی تعداد ۱۲۹۸ ہے۔ ۳۵ دیوان فارسی دیوان اردو کے بعد مرتب ہوا جیسا کہ اس شعر سے ظاہر ہے :

کردہ ام حاتم چو دیوان در زبان ریختہ

می توان در فارسی ہم کرد دیوانے دگر

دیوان فارسی میں یعقوب علی خان، عمدة الملک امیر خان انجم، نواب معتد الدولہ، سید بادل علی وغیرہ کے نام بھی اشعار میں آئے ہیں۔ حاتم کی فارسی شاعری پر صائب کے مثالیہ رنگ کا اثر بہت واضح ہے۔ اس میں عشقیہ اشعار کے ساتھ ساتھ ایسے اشعار کی تعداد بھی کافی ہے جس میں بے ثباتی، دہر، فقر و فاقہ اور دوسرے اخلاقی موضوعات کو شعر کا جامہ پہنایا گیا ہے۔ حاتم کے فارسی کلام میں سادگی کے ساتھ پختگی کا احساس ہوتا ہے۔ انہیں زبان و بیان پر قدرت حاصل ہے اور موضوعات میں بھی تنوع ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے :

بکھر اہلر دلیا انقلاب از خویش می باشد

شکست از چلوئے خود میرسد امور دیر دیرا

عمر با شد گد من بدست میر

توبہ کردم ز پاسوستانی با

بر چند در زمانہ اشرف سخن نمائد

حاتم ترا ہمیشہ سخن پروری بجاست

اول دل را جز قناعت نیست چہیت دگر

بر گدائے را بکنج فقر شاہی بالقہ

از عدم تا به وجود و ز وجود ہم به عدم
ہم درد آمدہ بودم ہمہ درماں رفتم
از کثرت خیال تو دل را بہ ہیں کہ من
آئندہ غائب بود پری غائبہ کردہ ام
آنکھیں رہے ام ز غود کہ ہنوز
سالہا شد در انتظار خودم

حاتم نے بعض اردو الفاظ کو بھی فارسی اشعار میں استعمال کیا ہے ، مثلاً ان اشعار میں ہاں ، ہولی ، پتہ پتہ کے الفاظ استعمال کیے گئے ہیں :

وصفِ لعلی دھن رلکیں گرد
اے دل از مشتِ ہاں فارغ باش
میانِ بلبل و گل رسمِ ہولی است مگر
کہ ہر چمن شدہ امروز زعفرانی ہوش
در انتظار تو ہر پتہ پتہ در کشف
ستادہ اند ہم صف کشیدہ دوش بدوش

اردو نثر : شاہ حاتم کی اردو نثر کا ذکر ”مجمع الانتخاب“ کے علاوہ کسی تذکرے میں نہیں آیا ۔ شاہ کمال نے لکھا ہے کہ ”اس بزرگ کا دیوان فقیر کے پاس تھا ۔ نسخہ مفرح الضحک ، معتدل من طب الطرائف جو چنگا بھلا گھانے سو بھار ہو جائے ۔ یہ نسخہ دیوان شاہ حاتم میں شامل تھا اس بنا پر انتخاب کیا گیا ۔“ ۳۶۱ شاہ کمال نے کلام حاتم کا انتخاب بھی اس دیوان سے دیا ہے ۔ اس نثر کے بارے میں یہ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ یا تو یہ دیوان قدیم میں شامل نہیں اور جعفر زلی کے رنگ نثر سے متاثر ہو کر لکھی گئی تھی یا پھر اس زمانے کی یادگار ہے جب شاہ حاتم عبد الملک امیر خاں انجم (م ۱۱۵۹ھ/۱۷۴۶ء) کے ہاں خدمتِ بگاولی پر مامور تھے ۔ انجم لطیفہ باز اور ہنسور انسان تھے اور اس قسم کی چیزوں کو پسند کرتے تھے ۔ ”دیوان زادہ“ کے دیباچے میں حاتم نے خود لکھا ہے کہ انھوں نے جو کچھ لکھا وہ دیوانِ قدیم میں شامل کر دیا تھا ۔ ”جو کچھ بُرا بھلا اس نے زبان کی زبان سے نکلا اُسے دیوانِ قدیم میں داخل کر لیا ۔“ اس سے اس بات کا ثبوت ملتا ہے کہ یہ نثر بھی اُن کے اس دیوانِ قدیم میں شامل ہوئی جس میں ۱۱۶۹ھ سے چلنے کی سب تخلیقات شامل تھیں ۔

شاہ حاتم نے اردو نثر میں ایک ایسا نسخہ مرتب کیا ہے جس میں ناممکن الحصول چیزوں کو اکٹھا کر کے مزاح پیدا کیا گیا ہے ۔ اسے بڑھ کر بے ساختہ

ہنسی آتی ہے ۔ یہ ایک ایسی مزاحیہ لٹر ہے جس میں اہلبا اور ان کے نسخوں کا خاکہ اڑایا گیا ہے ۔ جعفر زلی نے بھی مزاحیہ لٹر لکھی ہے لیکن جعفر کی لٹر کی بنیادی زبان فارسی ہے اور اردو کے الفاظ کثرت سے اس کے وجود پر غالب ہیں لیکن حاتم کی اس مزاحیہ لٹر کی بنیادی زبان اردو ہے ۔ شاہ حاتم سے پہلے مزاحیہ اردو لٹر شبال و دکن میں کہیں نہیں ملتی ۔ اس لٹر میں روایت نو جعفر زلی کی ہے لیکن زبان و اسلوب اردو ہے ۔ اس نسخے کا بڑا حصہ چونکہ اجزائے ترکیبی پر مشتمل ہے اس لیے ضائر و انفعال کا استعمال نہ ہونے کے برابر ہے لیکن اس کا ذخیرہ الفاظ پورے طور پر اردو سے تعلق رکھتا ہے ۔ نسخے کے ابتدائی حصے میں اجزائے ترکیبی میں قافیے کا التزام بھی کیا گیا ہے مثلاً ”شرابی کی ہک ہک ، بھٹی کی جھک جھک“ ”پکلاوٹ کا الاپ ، ہاسنہن کا جاپ“ ”پیکٹھ کی گینچ ، کھیر کی بیچ“ وغیرہ ۔ آخری حصے کی لٹر مربوط ہے جس میں نسخہ بنانے اور اس کو استعمال کرنے کی ترکیب بیان کی گئی ہے ۔ چونکہ شاہ حاتم کا یہ نسخہ بہت کمپاب ہے اس لیے اس مختصر نمونہ لٹر کو جان فوج کہا جاتا ہے تاکہ جعفر زلی کی روایت کی یہ صورت بھی سامنے آ جائے :

”نسخہ مفرح الضحک معتدل من طب النظرائف جسے چنگا بھلا
کھائے سو بیمار ہو جائے ۔

چاندنی کا روپ ، دوپہر کی دھوپ ، چوڑیل کی جونی ، ہوتے کی
لنگوٹی ، ہریوں کی نظر گزر ، دیو کی نظر ، جوگی کی بھری ، اہلہ بھینسا
سوڑی ، تیس تیس لکھے بھر ۔

کھولنے کی غلے کون ، مرغی کی کنکڑوں ، چیل کی چیل چل ،
کھڑوں کی کل پل ، ہشم شاہہ پیر ، جوگلی شتر ، بکری کی میں ، کڑے
کی ٹیں ، آٹھ آٹھ دنی ۔

چھپر کا بیچا ، ڈانن کا کلیجا ، دویا کی مویوں کا بل ، لہول
بیابانی کی چیل ، جیہاکی پیر ، چڑیوں کی جیر ، کچھوے کی انگڑائی ،
کچھووں کی جانی ، بارہ بارہ ماشہ ۔

جال کا تارا ، اُتو کی چٹکی ، برف کا انگارا ، جونک کی پسلی ،
قاشتہ کی پسلی ، بڑھاکل کے اٹھے کی زردی ، برلہ کا اوڑنا ، مرغابی کا
تیرنا ، ساڑے تین تین عدد ۔

بجے کا گوز ، ہانک کا چوڑ ، میڈکی کی نرلر ، گلہری کی جرجر ،

امرد کی ڈھاڑی کا بال ، شیطان کا ازال ، اُتو کا کٹہر ، چڑیا کی ٹہر ، پانچ پانچ گز ۔

بڑھیا کی بکارت ، بیڑے کی غیرت ، دغا بازوں کی کالا بھوسی ، کٹیا کی . . . بھوسی ، بالدی کا بڑبڑانا ، پپے کا چہنچھلانا ، پپلی کی چمک ، بادل کا کڑکڑانا ، دو دو بالشت ۔

شراب کی بک بک ، بھنگی کی جھک جھک ، بھستی کی اونگھ ، اہمی کی ہینک ، لالھی کی چوٹ ، منہ کی بوٹ ، چوروں کی ہمت ، مکھوئوں کی بھنبھاٹ ، چار چار پل ۔

تربیا چرتہ ، ہلپا پھیر ، کلالت کا الپ ، ہاسنہ کا چاپ ، بیکٹہ کی گینچ ، کھیر کی اینچ ، برسات کی گھٹا ، راجہ ہاسک کے سر کی چٹا ، دو دو تل ۔

حوصل کے دانت ، ٹہنکے کی آنت ، جون کے تلے کی مائل ، پھو کی آنکھ ، سالپ کا پنچہ ، پھلی کے ہاتوں ، چوٹلی کا کان ، گھنچائی کی لاک ، پورے دو دو انگل ۔

بھننی کا خضبہ ، شجر کا اتھا ، گدھی کے سینگ ، آدمی کی دم ، زنانی کی اوہ ، بیچڑے کی ٹالی ، مظلوم کی آہ ، سوٹ کی ڈاہ ، اڑھائی اڑھائی گز ۔

کنجی کا خرا ، کٹھنی کا مکر ، بشارت کی ڈھنڈیلی ، شیر خورے کے دانت ، چھوکرہوں کی آنکھ بھولی ، موٹے کا رنڈا ہا ، موت کی پرچھائیں ، غلپات کی انھیری ، ہنس ہنس ہنسے ۔

جولک کی بھریری ، گھوڑال کی ٹھان ٹھان ، بازار کی چپ ، چلے کا شعور ، احق کی واہ واہ ، اندھے کی سرت ، رزالی کا ہوت ، بے حیا کی چخی ، آٹھ آٹھ سو ۔

موسل کی دھمک ، عطر کی مہک ، چراغ کی جوت ، گھوڑے کی لے ، شتر شعور ، طوطی کی آہیوں ، ہونے کی توہی توہی ، گرگٹ کا رنگ بدلتا ، سات سات جریب ۔

زمین کی لاف ، آہن کا شگاف ، شفیق کی لالی ، بادل کی ٹھنک ، گنبد کی آواز جلتی ہلا ، ہانکے کی آخ تھو ، سایہ دیوار تہنہ ، گیارہ گیارہ لب ۔

لاکھ کی چھال ، راکھ کی چھکال ، سمندر کی جڑ ، امرتیل کی جڑ ،

مشک کا ہات ، عنبر کا ہات ، سیبی کے ہات ، تو لو فوت ۔

راس پھل ، باو پھل ، بھلی کے پھل ، سنگھارے کی گھلی ، انیل کی گھلی ، ہانڈ کی گھلی ، ایک ایک چٹو ۔

ہیم رس ، گن رس ، رس گورس ، ہٹ رس ، پوست لقرہ ، پوست طلا ، زردی کسہر با ، سفیدی مروارید ، سرخو ہاتوت ، پوئے تین تین چٹکی ۔

عرق نعناع ، عرق بابا ، عرق مانا ، خمیرہ فالودہ ، ورق نورتن ، شربت اجل ، آدھی آدھی مٹھی ۔

دھول چھکڑ ، لات مکی ، گھولسا گھانسی ، کالی کلوج ، آکٹا پنچ ، لانا نیری ، بولی ٹھولی ، ہی ہی گھلی گھلی ، دالنا کل کل ، گوہا چھی چھی ، پٹ پٹ ، پٹھے پٹھے ، اتنے ہوں ۔

ان سب دراؤں کو لے کر ، رات ہو نہ دن ہو ، نہ صبح ہو نہ شام ہو ، نہ ہاسی ہائی ہو نہ تازہ پانی ، اس میں بھکا کر قالی کی سل ، مٹھی کے ٹپے سے پیسے ۔ بھر مکڑی کے جالے کی صافی میں چھان کر لڑھنے کے موت میں خشخش کے سالویں حصے برابر گولی بالدر ۔ وقت نزع کے بطخ کے دودھ سے ایک گلاب پھانکے ۔ کھائے پیئے ، سوئے بیٹھئے ، دیکھئے بولئے ، سنئے سونگھئے سے پرہیز کرے اور جب خوب بھوک لگے تو اسی نوے ہزاروں سے زیادہ نہ کھاوے ۔ حاتم کہتے ایک روگ سے ستر روگ گھو پیدا کرے ۔ جس کا ہزار نام ایک اللہ ۔ تسبیح تمام شد ۔ ۳۷۰

شاہ حاتم کی اس نثر پر دکنی زبان کے اثرات کی پرچھائیاں بھی نہیں بڑی ۔ یہ خالص شاہجہان آباد کی زبان ہے اور اس میں ایسے الفاظ استعمال ہوئے ہیں جو اس دور کی عام نکسالی زبان کا حصہ تھے ۔ زیادہ تر الفاظ ایسے ہیں جو آج بھی مستعمل ہیں ۔ بہذا الفاظ ایسے ہیں جن کی شکل آج بدل گئی ہے ۔

فارسی نثر : شاہ حاتم کی واحد فارسی نثر دیوان زادہ (اُردو) کا دیباچہ ہے جو اُردو ادب کی تاریخ میں اس لیے اہمیت رکھتا ہے کہ اس سے اس دور کے لسانی زاویوں اور بدلے ہوئے شعور کا پتا چلتا ہے ۔ شاہ حاتم نے اس دیباچے میں ان تبدیلیوں کا ذکر کیا ہے جو اس دور کی ادبی زبان میں آئیں اور جن سے اُردو زبان کا رنگ روپ اور طرز و آہنگ بدل گیا ۔ جہاں انہوں نے یہ بتایا ہے

کہ فارسی شاعری میں وہ میرزا غالب کے پیرو ہیں اور ریختہ میں ولی گزو استاد مانتے ہیں ، وہاں یہ بھی بتایا ہے کہ ان کے معاصرین کون تھے ۔ معاصرین کے معنی یہ نہیں ہیں کہ اس دور میں کون کون سے شعرا زلندہ تھے ۔ ایسا ہوتا تو معاصرین کی فہرست طویل ہوتی ۔ بلکہ وہ شعرا جو تعلق سطح پر ان کے شعور اور شعری عمل میں کسی خاص اہمیت کے حامل تھے ۔ معاصرین کی اس فہرست میں ایہام گویوں کے سرخیل شاہ مبارک آبرو بھی شامل ہیں اور ردعمل کی تحریک کے نقاشی اول مرزا مظہر بھی ۔ ان کے علاوہ شرف الدین مضمون ، احسن اللہ احسن ، میر شاگر فاجی اور غلام مصطفیٰ یک رنگ بھی شامل ہیں ۔ اس دیباچے میں شاہ حاتم نے بتایا ہے کہ اب ہر علاقے کی زبان کے الفاظ ترک کر کے عام فہم عربی فارسی الفاظ اور روزمرہ شاہجہان آباد کے استعمال سے لیا معیار مقرر ہوا ہے ۔ ان کے علاوہ چند اور باتوں کا بھی خاص طور پر خیال رکھنا جاتا ہے :

- (۱) ریختہ میں فارسی کے لعل و حرف مثلاً در ، بر ، از ، اور وغیرہ گزو استعمال کرتا جائز نہیں ۔
- (۲) عربی و فارسی الفاظ گزو صحت املا کے ساتھ لکھنا چاہیے ۔ مثلاً تسبیح گزو تسبی یا صحیح گزو صحی لکھنا درست نہیں ہے ۔
- (۳) متحرک الفاظ گزو ساکن اور ساکن گزو متحرک ۔ مثلاً "سرخ" گزو "سرخ" یا "غزغز" گزو "غزغز" استعمال کرتا درست نہیں ہے ۔
- (۴) ہندی بھاکا کے الفاظ مثلاً نین ، جگ ، لت ، ہسر ، مار ، موا ، درس ، سجن ، من ، موہن وغیرہ گزو شاعری میں استعمال نہیں کرتا چاہیے ۔
- (۵) ہر کے بجائے ہم ، جاں کے بجائے ہاں ، وہاں کے بجائے واں کا استعمال شاعری میں عیب ہے ۔
- (۶) زیر ، زیر ، پیش کے الفاظ کو قافیہ بنانا یا فارسی قافیے گزو ہندی قافیے کے ساتھ بالادھیا جیسے ہولا کا قافیہ گھوڑا ، سر کا قافیہ دھڑ لانا درست نہیں ہے ۔
- (۷) البتہ ہائے ہوز گزو الف سے بدلنے کی اجازت ہے کیونکہ عام و خاص سب اسی طرح بولتے ہیں ۔ مثلاً بندہ کو ہندا ، پردہ کو پردا ، شرمندہ کو شرمندا وغیرہ ۔
- (۸) روزمرہ اور محاورے کی غلطی یا فصاحت کی خلل و رزی کسی طرح جائز نہیں ۔

شاہ حاتم نے دیباچے میں اس بات کا اعتراف بھی کیا ہے کہ اس قسم کی زبان الہوں نے دیوانِ قدیم میں استعمال کی ہے اور جسے دیوانِ زادہ میں ”مشتوی قہوہ و حلوہ“ میں اس لیے باقی رکھا ہے تاکہ قدیم و جدید کا فرق سامنے آ سکے۔ زبان و بیان کی سطح پر یہ اتنی بڑی تبدیلی تھی جس نے زبان کا رنگ روپ بدل دیا اور دہلی کی زبان، اس کے روزمرہ اور لہجے نے ولی دکنی کی زبان کی جگہ لے لی۔ شاہ حاتم کا یہ دیباچہ ردعمل کی تحریک کے زیر اثر، آنے والی تبدیلیوں کا منشور اور اپنی نوعیت کی منفرد اور اہم تاریخی دستاویز ہے۔

شاہ حاتم ایک ایسے تنقیدی شعور کے مالک تھے جو انہیں بدلنے زمانے اور نئے ذہنی ماحول کا ساتھ دینے کی ہر دم ترغیب دے سکتا تھا۔ اپنا لیا دیوان (دیوانِ زادہ) اسی تنقیدی شعور کے ساتھ اس انداز سے مرتب کیا کہ نہ ان سے چلے اور نہ ان کے ہمد گسی نے اپنا دیوان اس طور پر مرتب کیا۔ گردہیزی نے یہ کہہ کر کہ ”طبع حیرتیں لذت و قلب سخن را تقار“^{۳۸۲} حاتم کی اسی تنقیدی صلاحیت کی طرف اشارہ کیا ہے۔ وہ شروع سے لے کر آخر تک ایک ممتاز شاعر کی حیثیت سے سارے برعظیم میں نمایاں رہے۔ شفیق نے انہیں ”علامہ“ سخن طرازاں^{۳۹۱} لکھا ہے۔ شورش نے لکھا ہے کہ ”اس کے اشعار اکثر لوگوں کی زبان پر ہیں۔“^{۳۹۲} اور عشق نے بتایا ہے کہ ”ہندوستان کے گوئے زیادہ تر اس کے حالیہ اشعار حال و قال کی محفل میں گاتے ہیں اور صوفیہ مشرب درویشوں کو وجد و حال میں لاتے ہیں۔“^{۳۹۳} خود شاہ حاتم کو بھی اس بات کا احساس تھا :

ہند سے تا بہدکن ہوجہ لے سب سے حاتم
کون کھر ہے ترے اشعار کہاں ہے کہ نہیں (دیوانِ حاتم)

رات دن جاری ہے عالم میں مرا فیضِ سخن
گو کہ ہوں محتاج پر حاتم ہوں ہندوستان کے بیچ
(دیوانِ حاتمِ دیوانِ زادہ)

احمد علی پکٹا نے لکھا ہے کہ ”(آج کل کے) بیشتر استاد اس کے شاگرد ہیں۔“^{۳۹۴} معاصر تذکرہ نویسوں نے حاتم کے حسنِ اخلاق اور شرافت و انصاف کی تعریف کی ہے۔ صرف میر ہی وہ تذکرہ نویس ہیں جنہوں نے حاتم کو ”جاہل و منکن ، مقلع وضع ، دیر آشنا ، غنا ندارد“^{۳۹۵} لکھا ہے اور اس کی وجہ ، انبان

ہن کر ، بطرز سوال یہ بتائی ہے کہ "ہتا نہیں چلتا کہ یہ رگی کہیں شاعری کے سبب سے ہے کہ جہ جہا کوئی دوسرا نہیں ہے یا اس کی وضع ہی ایسی ہے ۔ ہرحال میں ان باتوں سے کیا تعلق ، آدمی اچھا ہے ۔ " اتنا کچھ لکھ کر بھی میر کی رگی کہنہ پروردی ٹھنڈی نہیں پڑی تو حاتم کے اس شعر کو انتخاب میں شامل کر کے :

ہائے درد سون ملا تھا گیوں آگے آیا مرے گیسوا مرا
یہ لکھا کہ یہ شعر میرا ہوتا تو میں اس طرح کہتا :

بتلا آشک میں ہوں اب میں آگے آیا مرے گیسوا مرا
اس دور میں میر گروہ بندی میں لکھے ہوئے تھے اور چاہتے تھے کہ وہ سب استادوں کو راستے سے ہٹا کر خود صدر مجلس بن جائیں ۔ حاتم پرانے استاد تھے اور ان کے شاگرد ساری دلی میں پھیلے ہوئے تھے ۔ اس دور میں میر کا اگر کوئی حریف تھا تو صرف یقین یا حاتم تھے ۔ نکات الشعرا میں حاتم کے خلاف یہ کاروائی میر کی اس ادبی سیاست کا حصہ تھی ۔ میر کچھ کہتے تو شاگردانِ حاتم ان کی خبر لیتے ۔ حاتم کے شاگرد بنا سے میر کا جھگڑا ہوا تو طریقے نے بھڑائی لکھی ۔ میر نے اسی زمانے میں مثنوی "اژدر نامہ" لکھی جس میں اپنے معاصرین کو کیڑے مکوڑے کہا ۔ حاتم کے شاگرد انار نے اسی مشاعرے میں جواباً یہ شعر پڑھا :

حیدر کتار نے وہ زور بخشا ہے نثار
ایک دم میں دو کروں اژدر کے کتے چیر کر

بقائے بھی جوابی حملہ کیا :

ہکڑی اپنی منہالیے گا میر اور بستی نہیں یہ دلی ہے
میر نے حاتم کے بارے میں جو کچھ لکھا ہے اسے اس پس منظر میں دیکھنا چاہیے ۔ شاہ حاتم نے تقریباً ستر سال شاعری کی اور ہر اس رجحان کا ساتھ دیا جو اس عرصے میں مقبول عام ہوا ۔ اردو شاعری کی روایت گو بھیلانے اور آگے بڑھانے والوں میں ان کی حیثیت مسلم ہے ۔ شاہ حاتم کی استاذی صفت یہ ہے کہ انہوں نے نئی نسل کے شاعروں کے لیے ایسی سازگار تخلیقی فضا بنائی جس میں ان کا تخلیقی عمل آسان ہو گیا ۔ انہوں نے اپنی شاعری سے امکانات کے ایسے سرے ابھارے جنہیں نئی نسل کے شعرا اپنے تصور میں لا سکتے ۔ وہ شہر آشوب لکھتے ہیں لیکن ان کا شاگرد سودا اپنے استاد کے ابھارے ہوئے امکانات میں ، اپنی تخلیقی قوت شامل کر کے ، شہر آشوب کی صف کو مکمل کر دیتا ہے ،

اس لیے شاہ حاتم کے کلام میں ایک آج کی کسر کا احساس ہوتا ہے ۔ ان کے دیوان کا مطالعہ کرتے ہوئے نئی نسل کے شعرا کے اشعار بار بار ہمارے ذہن کے درجوں پر دستک دیتے ہیں اور اس کی وجہ یہی ہے کہ شاہ حاتم اپنی شاعری میں امکانات کے سرے اُبھارتے ہیں اور اندھوڑے پن کے احساس کے ساتھ دوسروں کو انہیں مکمل کرنے کی ترغیب دیتے ہیں ۔ اگر اس دور میں شاہ حاتم ، مظہر ، یقین اور تابان وغیرہ یہ کام نہ کرتے تو میر درد و سودا تخلیقی سطح پر وہ کارنامے انجام نہیں دے سکتے تھے جو ، ان لوگوں کی بنائی ہوئی سازگار فضا میں ، انہوں نے انجام دیے ۔ روایت یونہی بنتی اور انہیں ارتقائی منازل طے کرنی ہے ۔ شاہ حاتم کے یہ چند شعر بڑھاپے اور دیکھنے کن کن شاعروں کی آوازیں ان اشعار میں واضح طور پر سنائی دے رہی ہیں :

خواب میں تھے جب لٹک تھا دل میں دنیا کا خیال
گھول گئی تب آنکھ تو دیکھا تو سب افسانہ تھا
عشق نے چٹکی سی لی پھر آ کے میری جان کے بیچ
آگ سی کچھ لگ گئی ہے سنہ برباں کے بیچ
تم تو بیٹھے ہوئے ہر آفت ہو
اوتھ کھڑے ہو تو کیسا فساد ہو
اس کے وعدے سبھی ہیں سچ حاتم
دن برس ہے گھسڑی مہینسا ہے
گرم بازاری تری یلوں سے ہے
جنس کی قیمت خریداروں سے ہے
تمہارے عشق میں ہم تنگ و نام بھول گئے
جہاں میں کام تھے جتنے تمام بھول گئے
اے میرے دل کے خریدار کہاں جاتا ہے
عشق کے گرم بازار کہاں جاتا ہے
خدا کے واسطے اس سے نہ بولو
لشے کی لہر میں کچھ بک رہا ہے
رات میرے فضاں و نالے سے
ساری ہستی اے تیرے بھڑ سوئی
پگڑی اپنی پلٹ مہیال چلو
اور ہستی اے ہو پسہ دلی ہے

بدن پر کچھ سرے ظاہر نہیں اور لہل میں سوزش ہے
 خدا جانے یہ کس نے راکھ اندر آگ دالی ہے
 جو دل میں آوے تو ایک دہکے اپنے دل کی طرف
 کہ اس طرف کو ابھرے یہی راہ نکلتے ہے
 ملت سے خواب میں بھی نہیں نیند کا خیال
 حیرت میں ہوں کہ کس کا مجھے انتظار ہے
 ارے بے مہر مجھ کو روتا چھوڑ
 کہیاں بھاتا ہے مینہ برستا ہے
 اے جیسا کس طرف کو گزری تھی
 مجھ سے ہونے لگا کر آوے ہے
 گلشنِ دہر میں سو رنگ ہیں حاتم اس کے
 وہ کہیں گل ہے، کہیں بو ہے، کہیں بوٹا ہے

ہم نے سرسری طور پر ایک ایک شعر ردیف الف، ج اور واؤ سے اور باقی شعر ردیف بے سے لیے ہیں۔ ورنہ حاتم کے دیوان سے ایسے سینکڑوں اشعار چنے جا سکتے ہیں جن میں اس دور کی ساری آوازیں سنی جا سکتی ہیں۔ یہ اشعار ہر اثر ہونے کے باوجود جذبے کے اظہار میں ایک کلمی کا احساس دلاتے ہیں۔ اسی کلمی کو اس دور کے دوسرے شعرا بھری کر دیتے ہیں۔ اسی لیے حاتم کی آواز اس دور کے ہر شاعر کی آواز میں شامل ہے۔ تخلیقی اعتبار سے شاہ حاتم کے اصل مرتبے کو اس وقت سمجھا جا سکتا ہے جب ان کی شاعری کے اس حصے کو سامنے رکھا جائے جو میر، درد اور سودا کی شاعری کے عروج سے پہلے کا ہے۔ ان کی شاعری شمالی ہند میں نہ صرف ابتدائی دور کی نمایاں ترین شاعری ہے بلکہ وہ اپنی طویل عمر اور مسلسل شعر گوئی کے باعث میر و سودا کے دور میں بھی شامل ہیں۔ ان کی منتخب شاعری کو اگر میر کی عمومی شاعری میں ملا دیا جائے تو فرق گونا دشوار ہوگا۔ مختلف رجحانات، شخصیت کی تبدیل اور مزاج کے فرق کو سامنے رکھ کر شاہ حاتم کی شاعری کو تین ادوار میں تقسیم کیا جا سکتا ہے :

(۱) پہلا دور ابتدا سے قادر شاہ کے حملے ۱۷۴۹ء تک -

(۲) دوسرا دور ۱۷۴۹ء - ۱۷۵۶ء تک -

(۳) تیسرا دور ۱۷۵۶ء - ۱۷۸۳ء تک -

پہلے دور میں زبان و بیان اور طرزِ ادا کے لحاظ سے ان کی شاعری پر ولی دکنی کا اثر نمایاں ہے اور ایہام گوئی اس دور میں ان کا پسندیدہ رجحان ہے۔

عشق مضامین ، معاملات اور اخلاق موضوعات یہی اسی رنگ میں رنگے ہوئے ہیں ۔ اس دور میں ان کی شاعری میں وہ گنجائش بھی نظر آتا ہے جو ہر شاعر کے ابتدائی دور میں ملتا ہے ۔ اس دور میں یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ فارسی شاعری کے مضامین و خیالات ، رمزیات و علامات کو اردو شاعری کے قالب میں اس طور پر ڈھالا جا رہا ہے کہ اردو زبان فارسی اثرات کے تلے دبی نہیں بلکہ ابھرتی ہے ۔ اکثر اشعار کے لہجے میں جو دھماکے ، گھلاوٹ اور رس ہے وہ فارسی شاعری کا اثر رکھنے کے باوجود ایک اپنا الگ مزاج رکھتا ہے ۔ یہی مزاج اردو شاعری کی روایت کا وہ دھندلا نقش ہے جو نکھر کر میر کے ہاں طرز میں بدلتا ہے اور جس کی خارجیت سودا کی شاعری میں ابھرتی ہے :

خیم آسان رہے عشق میں ثابت قدم رکھنا

لبوں کو خشک ، دل کو سرد اور چشموں کو نم رکھنا

(نسخہ "لاہور ۱۱۳۱ء)

آسان خیم ہے شوخ شنگر کو دیکھنا

جی کو لذر گسرو لب اس پر نظر گرو

(نسخہ "لاہور ۱۱۳۲ء)

حاشم کہے ہے تم کو میان ایک جا تو رہ

آنکھوں میں آ بسو یا سرے دل میں گھر کرو

(نسخہ "لاہور ۱۱۳۳ء)

جس کو تیرا خیال ہوتا ہے اس کو جینا محال ہوتا ہے

(نسخہ "لاہور ۱۱۳۵ء)

تو نے دیکھا نہ گنہگار کی نظروں سے بچے

جی لکل جانے کا میرا اسی اوسان کے بیچ

(نسخہ "لاہور ۱۱۳۶ء)

دیکھتے جتنا بھی ہے کون اور مرنا ہے کون

دھوم ہے عالم میں وہ تلخ ہے اپنے گھر ہے آج

(نسخہ "لاہور ۱۱۳۹ء)

یہ اشعار ایہام کون کے دور میں کہے گئے ہیں لیکن ان میں وہ دھندلا دھندلا سا نقش ابھر رہا ہے جو آنے والے دور میں میر و سودا کے ہاں مکمل ہوتا ہے ۔ رنگ و ملی کے اثرات کی مثالیں چونکہ ہم "دیوان قدیم" کے ذیل میں

پہلے صفحات میں دے آئے ہیں اس لیے ان کا اعادہ یہاں غیر ضروری ہے۔ اس دور میں دوسرا وہ ہندوی اثر ہے جو ایک طرف ایہام گوئی میں نظر آتا ہے اور دوسری طرف ہندوی الفاظ و تراکیب کے استعمال اور ان سے پیدا ہونے والے لہجے میں نظر آتا ہے۔ حاتم کے ہاں یہ ہندوی اثر ایک الگ مزاج کا احساس دلانا ہے۔ یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ فارسی بحریں ہندی لہجے میں پورے طور پر جذب نہیں ہو رہی ہیں۔ یہ خرابیت اس دور کے ہر شاعر کے ہاں محسوس ہوتی ہے۔ ناجی کے ہاں یہ خرابیت بہت زیادہ ہے لیکن حاتم کے ہاں اس میں قدرے اعتدال کا احساس ہوتا ہے۔ ابتدا میں یہ رنگ شاہ حاتم کے ہاں دو الگ الگ متوازی رنگوں کی عکاسی کرتا ہے لیکن دوسرے اور تیسرے دور میں امتزاجی عمل سے گزر کر یہ ایک ایسا رنگ بن جاتا ہے جو میر و سودا کے دور میں جا کر پوری طرح چمکتا ہے۔ ابتدائی دور میں شاہ حاتم کے ہاں اس اثر کی یہ صورت ہے :

آہا تھا رات دل کو چرائے شگن بہار
وہ برہمن کے حق میں ہمارے ہوا ذکیت
زلفوں کی ناگنی تو تیرے ہم نے گیلیاں
پر ابروؤں سے بس نہیں چٹا کہہ ہیں تنکیت
تیری خدمت کو گھر نہیں کوئی
ہم تو ہیں گے ترے کرت ہمارے
لکھے ہے زعم دل ہر ہر برس برسات میں دونا
کہ جیلی جون سروں ہونے ہے اور ابر جون اونا
لکامت ہاتھ ان کالوں کے تھیں اے یوالموس ہرگز
کہ مشکل ہے کان کالوں کو بن منتر پڑھے چھوٹا

۱۱۵۱/۸۰۹ء ح میں نادر شاہ کے حملے نے نشاط و طرب کی بساط الٹ دی۔ نادر شاہ تخت طاؤس کے ساتھ مغلیہ سلطنت کا وقار بھی اپنے ساتھ لے گیا۔ کسی میں اتنی طاقت نہیں تھی کہ اس بکھرتی ہوئی سلطنت کو سنبھال لے :

داغ ہے ہاتھ سے نادر کے مرا دل تاباں
نہیں مقدور کہ جا چھیت لوں تخت طاؤس (تاباں)

ساوا معاشرہ سردگی و یاس کی کبیر میں لپٹ گیا۔ حاتم کے ہاں بھی اس کیفیت کا اظہار ہوتا ہے :

اس زمانے میں ہمارا دل نہ ہو گیوں مگر اداس
 دیکھ کر احوالِ عالم اڑتے جاتے ہر سب حواس
 (۵۱۱۵۱) ایک باری تو گھسا قتل ایک عسالم ظالم

پھر یہ لیے ہاتھ میں شمشیر گھر گیوں تو کس
 اس بدلے ہوئے احساس کے ساتھ ایہام کا اثر اور ولی کے طرز کا رنگ اڑتے لگتا
 ہے اور "اردِ عمل کی تحریک" مقبول ہونے لگتی ہے جس کا زور تازہ گوئی اور
 دل کی بات شاہ جہاں آباد کے روزمرہ میں برجستگی کے ساتھ بیان کرنے پر ہے -
 حاتم بھی نئے تخلیقی اعتماد کے ساتھ یہی راستہ اختیار کر لیتے ہیں - دیکھئے
 ۵۱۱۵۲/۱۷۴۰ع میں وہ ہم سے کیا کہہ رہے ہیں :

ہے ہیٹ حاتم یہ سب مضمون و معنی کی تلاش
 مونہ سے جو نکلا سخن گو کے سو موزوں ہو گیا
 (۵۱۱۵۱) ۵۱۱۵۹/۱۷۴۰ع کی ایک غزل کے مقطع میں وہ اس تبدیلی کا ہوں اظہار
 کرتے ہیں :

گھٹتا ہے صاف و شستہ سخن بسکہ بے تلاش
 حاتم کو اس سبب نہیں ایہام پر لگا
 (۵۱۱۵۹) اور ۵۱۱۷۱/۵۸ - ۱۷۵۷ع کی ایک غزل کے مقطع میں وہ یہ بتاتے ہیں کہ اب
 نام گھو بھی ایہام کا چرچا نہیں رہا :

ان دلوں سب کو ہوا ہے صاف گوئی کا تلاش
 نام کو چرچا نہیں حاتم گھٹتے ایہام کا
 (۵۱۱۷۱) ایہام کا زور ٹوٹنے کے ساتھ ہی زبانِ تیزی سے تبدیلی کے عمل سے گزرتے لگتی
 ہے - نئے شاعر ، دکنی اردو کے زبان و بیان اور ذخیرۃ الفاظ کو چھوڑ کر ،
 دلی کی زبان گھو اختیار کر لیتے ہیں اور اسی کے ساتھ وہ ہندوی الفاظ ، جو
 دکنی اور ایہام گوئی کے ساتھ اردو شاعری میں آئے تھے ، نکال باہر ہونے
 لگتے ہیں - یہ ایک ایسی بڑی تبدیلی تھی جس نے ادبی زبان کے رخ گھو ایک
 نئی سمت دے دی - حاتم نے چلے دور میں ایہام کے ساتھ ولی دکنی کی پوری
 کی تھی - اب دوسرے دور میں نئے رجحان کے ساتھ دلی کی زبان اور فارسی
 روایت کو اردو شاعری کے قالب میں ڈھالنے کا عمل شروع کیا - اس دور میں
 ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاہ حاتم نے وہ راستہ پا لیا ہے جس کی الہیں تلاش تھی
 اور جس کی مثالیں چلے دور کی شاعری سے ہم اوپر دے آئے ہیں - یہی وہ تخلیقی
 مزاج تھا جسے میر اور درد نے شعور کی آنکھ کھولنے ہی اپنے چاروں طرف بابا

اور جس سے بر لو راست واسطہ حاتم کے شاگرد - دودا کو پڑا - حاتم کے ہاں یہ مخصوص طرز پہلے دور کے آخر میں نمایاں ہوتا شروع ہو گیا تھا اور بدلے ہوئے سیاسی حالات کے ساتھ ہی اس کے خدو خال اباگر ہوئے لگے تھے - اس طرز میں فارسی و ہندوی اثرات گہل مل کر وہ صورت بناتے ہیں جو اردو طرز کی خصوص اور ممتاز صورت ہے - وقت کے ساتھ ساتھ یہ رنگ گہرا ہوتا گیا اور یہی وہ رنگ ہے جو میں ، درد ، مودا اور اس دور کے دوسرے شاعر اختیار کرتے ہیں - اس مخصوص پیرائے کو سمجھنے کے لیے یہ چند شعر دیکھیے :

ہوں تصدق اپنے طالع کا وہ کیسا بے حجاب

(۵۱۱۵۵) مل گیا ہم سے کہ تھا مدت سے گویا آشنا

میں دیکھنے کو موند، ترا اے لیکسوں کے گس

(۵۱۱۵۵) مسکوں ہوں ، جاں بلب ہوں ، سروں ہوں ترس ترس

بہڑکوں تو سو بھٹے ہے نہ بہڑکوں تو جی گھٹے

(۵۱۱۵۵) تنگ اس سدر دیا مجھے عتسار نے قلنس

دل چاہتا ہے مل لیں دم کا نہیں بھروسا

(۵۱۱۵۵) دو دم کی زلدگی میں بھر ایک بار ہم تم

مدت ہوئی ہلک سے ہلک آشنا نہیں

(۵۱۱۵۵) سمیا اس سے اب زیادہ کرے انتظار چشم

کسو طرح سے سحر تک مری ہلک نہ لگی

(۵۱۱۵۶) ترے خیال میں بے اختیار ساری رات

مل مل کے روٹھ جاتا اور روٹھ روٹھ ملتا

(۵۱۱۵۶) یہ گیا خرابیاں ہیں ، سمیا جنگ ہنسانیاں ہیں

فدوی ہے جالفشار ہے ، غلام قدم ہے

(۵۱۱۵۶) حاتم کی ہمدی کو راموش مت کرو

سمیا ہوا حاتم نہیں ، جتنے سے اگھایا ہے کیوں

(۵۱۱۵۸) دم غنیمت جان مشفق زلدگنی بھر گھبراہ

بوچھا بھی نہ حاتم کو کیہو دیکھ کے اس نے

(۵۱۱۵۹) ہے کون ، کہاں کا ہے ، کہاں تھا ، کدھر آیا

خبر آنے کی قاصد کے سنے سے جی دھڑکسا ہے

(۵۱۱۶۱) خدا جانے کہ اس ظالم کا اب پیغام کیا ہوگا

- نچھڑا گئی جو چمٹ لیچ کرے شرمندہ
 تیری لڑک بھٹی ، بے دہنی ، کم سطنی (۵۱۱۶۱)
 ہاؤں تک ، سر کھلے ، وہاں تباہی خستہ حال
 سر سے ہاؤں تک عجب حسرت زدہ تصویر ہے (۵۱۱۶۲)
 وہ وحشی اس قدر بھڑکا ہے صورت سے سری بارو
 کہ اپنے دیکھ سائے کو مجھے ہموار چائے ہے (۵۱۱۶۳)
 اس پر ابہہ بیان نے اردو شاعری کو وہ معیار دیا جس نے مختصر سے عرصے
 میں اسے فارسی شاعری کے مقابل لا کھڑا کیا۔ تصوف بھی اسی دور میں اردو
 شاعری کے غون میں شامل ہوتا ہے۔ شاہ حاتم کے ہاں پہلے دور میں بھی یہ
 رجحان ملتا ہے لیکن اس دور میں یہ گہرا ہو جاتا ہے۔ سارا معاشرہ ، تصوف
 کے وسیلے سے ، زندگی میں معنی تلاش کرنے کی کوشش کر رہا ہے۔ شاہ حاتم
 کے ہاں اس دور کی شاعری میں جہاں کثرت و وحدت ، جبر و اختیار ، حقیقی و
 مجازی ، وحدت الوجود اور وحدت الشہود وغیرہ موضوع سبب بنتے ہیں وہاں
 اخلاقی کاتے بھی شعر کا جامہ پہنتے ہیں۔ ایسے اشعار کی تعداد ، جن میں تصوف ،
 معرفت اور اخلاق کو موضوع بنایا گیا ہے ، خاصی بڑی ہے۔
- حاتم کی شاعری کا تسرا دور ۵۱۱۰ء/ ۱۷۰۶ء سے شروع ہوتا ہے۔
 اس دور میں رد عمل کی شاعری بھی ختم ہو جاتی ہے اور اس کے امکانات کو
 صیقلی ، کسی کو پورا کر کے نئی تخلیق توانائی کے ساتھ ایک نئی صورت دینے کا
 عمل شروع ہو جاتا ہے۔ میر ، درد ، سودا اور حاتم کی شخصیتیں بھی سامنے
 آ چکی ہیں۔ تخلیق اعتبار سے یہ دور اردو شاعری کا ایک بہترین دور ہے۔ میر ،
 سودا اور درد کی آوازوں نے سب شاعروں کی آوازوں کو دبا دیا ہے۔ اگر
 ایسے دور میں شاہ حاتم کی شاعری کا چراغ ٹپٹانے نہ لگتا تو حیرت ہوتی۔
 شاہ حاتم تو اپنا کلام ۵۱۱۰ء تک پورا کر چکے تھے۔ میرزا مظہر ۵۱۱۰ء میں
 اپنا دیوان فارسی مرتب کر کے کم و بیش فارسی و اردو شاعری ترک کر چکے
 تھے۔ اگر حاتم کی جگہ اس عمر کا کوئی دوسرا شاعر ہوتا تو نہ معلوم اس کا
 کیا حال ہوتا لیکن یہ شریف النفس انسان اپنی استاد و قداس کے باوجود
 اسی فراخ دلی سے اپنے شاگردوں ، نئے معاصروں اور اولاد کے برابر شاعروں کی
 زمینوں میں ، اعتراف کرتے ہوئے ، نہ صرف غزلیں کہہ رہا ہے بلکہ بھری
 محفل میں ان کو داد بھی دے رہا ہے۔ شاہ حاتم کا الہ یہ ہے کہ جب انھوں
 نے اپنا راستہ دریافت کر لیا ، اردو شاعری کو ایک صورت دے دی اور ان

کی خدمات کے اعتراف کا وقت آیا تو اردو شاعری کو میر ، درد اور سودا جیسی شخصیتیں نصیب ہو گئیں لیکن ہندی بات اپنی جگہ اب بھی اہم ہے۔ اگر شاہ حاتم اپنے دور کے دوسرے شعرا کے ساتھ مل کر یہ کام نہ کرتے تو میر ، درد اور سودا بھی وہ نہ ہوتے جو وہ ہیں اور یہی بات دوسری باتوں کے علاوہ تاریخ ادب میں ان کو ایک اہم مقام دلانے کے لیے کافی ہے۔ جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں حاتم کی اس دور کی شاعری کو اگر میر ، درد اور سودا کی عمومی شاعری میں ملا دیا جائے تو پہچانا مشکل ہو گا۔ یہ چند شعر دیکھئے :

ملت ہے خواب میں بھی نہیں لہند کا خیال
حیرت میں ہوں یہ کس کا مجھے التفاز ہے
موسم گل کا مگر ناسا ہے آج
سارے محبوب ہے جو آواز چرس آتی ہے
ہجر میں لاند و پیغام کی حاجت کیا ہے
دل میں غنچے کے جوئے ہمارے صبا جانے ہے
دل کی لہروں کا طول و عرض نہ بوجہ
گجھو دریا ، گجھو منیہ ہے
کالی میں اس کی نہ دیکھا کسی کو مگر
اجل گرفتہ گوئی گا گا اسکلے ہے
جو جس میں آئے تو لک جہانک اپنے دل کی طرف
کہ اس طرف کو ابدھر سے بھی راہ نکلی ہے
درد تو میرے پاس سے مرے تلک نہ جانو
طافا صبر ہو نہ ہو ، تاب و قرار ہو نہ ہو

آنے کی مانگی ہے اے لہند آگئی گھر اپنا جان خواب میں دلداز ہو گیا
اس درجہ ہونے شراب الفت جیسی ہے اپنے سر گئے ہم
جان ہم نے یہ صرف چند اشعار دے ہیں تا کہ بات کی وضاحت ہو سکے
ورنہ اس دور کی شاعری میں ایسے اشعار کثیر تعداد میں ملتے ہیں۔

نیرنگ زمانہ اور انقلاب شاہ حاتم کا ایک اور محبوب موضوع ہے۔ اپنی کئی قطعہ ہند غزلوں اور مختلف اشعار میں انداز کی شکست و رشت ، زمانے کے انقلاب اور فرد و معاشرہ پر اس کے اثرات کو موضوع سخن بنایا ہے۔ ایسے

اشعار دوسرے اور تیسرے دور میں زیادہ ملتے ہیں ! مثلاً یہ چند شعر دیکھئے

- حاتم اب وقت ہے رزالوب کا
خوار خستہ بھریں ہیں آج نجیب (دیوان قدیم)
- بھلاوے حق عذابِ جوع ہے اس دور میں یارو
جدھر ستا ہوں اب سب کی زبان پر روفی روفی ہے (۱۱۶۵ء)
- عجب احوال دیکھا اس زمانے میں امیروں کا
نہ ان کو ڈر خدا کا اور نہ ان کو خوف پیروں کا (۱۱۶۷ء)
- ملا دے خاک میں خدا نے ہلکے کے لگنے میں شاہ لاکھوں
جنہوں کے ادلا غلام رکھنے تھے اپنے چاکر سپاہ لاکھوں (۱۱۶۹ء)
- روٹی گھڑا مکان سب کی بنیادی ضرورت ہے :
گدا یا شاہ کوئی ہو موافقِ قدر ہر اک کے
لباس و قوت و مسکن سب کو ہے درکار دلہا میں (۱۱۷۳ء)
- دو شعر اور دیکھئے :

- حاتم بھی ہمیشہ زمانے کی چال ہے
شکوا پیا نجیب ہے نہیں التلاپ کا (۱۱۷۷ء)
- ایسی ہوا ہیں گہ ہے چاروں طرف فساد
جز سایہ خدا گہیں دارالامانِ نبوی (۱۱۸۹ء)
- تیسرے دور میں شاہ حاتم کو اس بات کا شدید احساس ہوتا ہے کہ زمانہ ان سے
آگے نکل چکا ہے اور اب ان کی بات سننے والا کوئی باقی نہیں رہا :
حاتم غموش لطفِ محنت کچھ نہیں رہا
بگنا عبت بھرے ہے گھوٹی لکتہ داب نہیں (۱۱۸۹ء)
- جو مرے ہم عمر وہ ہم صحبت تھے سو سب مر گئے
اپنی اپنی عمر کا یہ سالہا ہر یک بھر گئے (۱۱۸۸ء)
- سفر ، منزل ، مسافر ، راہ اور راہی کا ذکر شاعری میں بار بار آنے لگتا ہے :
کچھ دور نہیں منزل ، اٹھ ہالہ گھر حاتم
نہ کو بھی تو چلتا ہے کیا پوچھتے ہے راہی سے (۱۱۹۹ء)
- ہے سفر دور کا اس کو درپیش
اپنے چلنے کے سرانجام میں ہے
کیا دینا ہے راہ میں مسافر
چلتا ہی جاوے ہے پیش پا ہے (۱۱۹۷ء)

معشوق تو ہے وفا میں بر عمر

ان سے بھی زیادہ ہے وفا ہے

اور پھر شاہ حاتم رمضان کے مبارک سینے میں اپنی ساری تخلیق قوتوں کو ملی
لسل کے مزاج میں سمو کر تاریخ کی جھولی میں جا گرے۔ ع "آہ مدح شاہ
حاتم مرد" اس وقت سودا کی وفات کو دو سال سے زیادہ کا عرصہ ہو چکا
تھا۔ میر دلی چھوڑ چکے تھے اور لکھنؤ میں آصف الدولہ کے دربار سے وابستہ
ہوئے انہیں ایک سال سے زیادہ کا عرصہ ہو چکا تھا۔ میر و سودا کی شاعری کا
ذکا سارے برعظیم میں بچ رہا تھا اور میر کا یہ دعویٰ صحیح ثابت ہو چکا تھا :

بد قبول خاطر لظیف سخن

مے ہے گنبد سب کو خدائے ذوالنن

ایک دو ہی ہوتے ہیں غوش طرز و طور

اب چناں چہ میر و سودا کا ہے دورۂ

حواشی

- ۱۔ عقیدہ ثریا : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۲۲ ، الجمن ترقی اردو اورنگ آباد ،
(دکن) ۱۹۵۳ ع۔
- ۲۔ ۳۔ عقیدہ ثریا : ص ۲۳۔
- ۴۔ دیوان زادہ : (سطحہ لاہور) مرتبہ غلام حسین ذوالفقار ، ص ۳۹ ، لاہور
۱۹۷۵ ع۔
- ۵۔ اے کھٹالاگ : اسپرنگر ۱۹۱۱۔ کلکتہ ۱۸۵۳ ع۔
- ۶۔ سرگزشت حاتم : محی الدین قادری زور ، ص ۲۲ ، ادارہ ادبیات اردو ،
حیدر آباد دکن ۱۹۳۳ ع۔
- ۷۔ ۸۔ ۹۔ ۱۰۔ مجموعہ "لفز : قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ محمود شیرانی ، (جلد اول)
ص ۱۸۰ ، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ ع۔
- ۱۱۔ ۱۲۔ عقیدہ ثریا : ص ۲۳ ، ۲۴۔
- ۱۳۔ مصحفی ۔ حیات و کلام : انیس صدیقی امرہوی ، ص ۶۳ ، ۹۳ ، مکتبہ
نیا دور کراچی ۱۹۷۵ ع۔
- ۱۴۔ تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۸۱ ، الجمن ترقی اردو اورنگ آباد
دکن ۱۹۳۳ ع۔

- ۱۵۔ ایضاً : ص ۹۳ : ۱۶۔ ایضاً : ص ۸۱۔
- ۱۷۔ تذکرۃ سچکر : (نلسی) ص ۲۱ ، الذاکتر ابوالکیر جونیوری لندن۔
- ۱۸۔ انتخاب حاتم : (دیوان قدیم) مرتبہ ڈاکٹر عبدالحق جونیوری ، مچھل شہر جولہور ۱۹۷۷ء۔
- ۱۹۔ دیوان زادہ : مقدمہ ، مرتبہ ، ص ۱۸۔
- ۲۰۔ دیوان زادہ : (مطبوعہ) حاشیہ ص ۲۰۶۔
- ۲۱۔ ایضاً : ص ۳۹۔
- ۲۲۔ سرگزشت حاتم : ڈاکٹر محی الدین زور ، ص ۱۰۳ ، ادارۃ ادبیات اردو ، حیدر آباد دکن ۱۹۵۳ء۔
- ۲۳۔ دیوان زادہ : (مطبوعہ) مقدمہ ، ص ۱۹۔
- ۲۴۔ دیوان زادہ : (مطبوعہ) مقدمہ ص ۱۹۔
- ۲۵۔ تحقیقی نوادر : ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری ، ص ۶۳-۱۱۳ ، مکتبہ ادبیستان سرینگر ۱۹۷۳ء۔
- ۲۶۔ گلشن ہند : سید حیدر بخش حیدری ، مرتبہ غفار الدین احمد ، حواشی ص ۵۲ ، علمی مجلس دلی ، ۱۹۶۷ء۔
- ۲۷۔ اے کیٹالاک اول عربیک ، برشین اینڈ ہندوستانی مینوسکریپٹس : ص ۶۱۰ ، ۶۱۱ ، کلکتہ ۱۸۵۳ء۔
- ۲۸۔ دیوان زادہ : (مطبوعہ) دیباچہ ، حاتم ، ص ۳۹ ، لاہور ۱۹۷۵ء۔
- ۲۹۔ عقد ثریا : ص ۲۳۔ ۴۰۔ تذکرۃ ہندی : ص ۸۱۔
- ۳۱۔ آب حیات : بہد حسین آزاد ، ص ۱۱۹ ، بار چہارودھم ، شیخ مبارک علی لاہور۔
- ۳۲۔ سرگزشت حاتم : ص ۱۰۰۔
- ۳۳۔ اردوئے معلیٰ علی گڑھ : شاہد باہت نومبر ۱۹۰۹ء۔
- ۳۴۔ شاہ حاتم کا فارسی دیوان : غفار الدین احمد آرزو ، معاصر شاہد ۲ ، ص ۲۷-۳۹ ، پٹنہ ، بہار۔
- ۳۵۔ علی گڑھ میگزین : (۶۰-۱۹۵۹ ، ۶۱-۱۹۶۰ء) میں غفار الدین احمد آرزو کا مضمون ”شاہ حاتم کا فارسی دیوان“ ص ۱۳۵-۱۵۳۔ اسی مضمون سے ہم نے انتخاب کلام اور دوسری معلومات کے سلسلے میں استفادہ کیا ہے۔
- ۳۶۔ ابن تذکرے : مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۸۰ ، مکتبہ ”برہان“ دہلی ۱۹۶۸ء۔

- ۳۷- تین نثری نوادر : فاکٹر نجم الاسلام ، ص ۱۳۵ ، ۱۳۶ ، نقوش شاہہ ۱۰۵ ، لاہور ۱۹۶۶ ع -
- ۳۸- تذکرۂ ریختہ گوہان : فتح علی کردیزی ، ص ۴۹ ، الجین ترقی اردو بورڈ آباد دکن ۱۹۳۳ ع -
- ۳۹- چمنستان شعرا : اجہمی لڑائن شلیق ، ص ۱۳۴ ، الجین ترقی اردو بورڈ آباد دکن ۱۹۳۸ ع -
- ۴۰- دو تذکرے : مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۱۹۱ -
- ۴۱- ایضاً : ص ۱۹۱ - ۱۹۲ -
- ۴۲- دستور انصاف : مرتبہ امتیاز علی خان عرشی ، ص ۷۱ ، ہندوستان پریس رامپور ، ۱۹۴۳ ع -
- ۴۳- لکات الشعرا : ص ۷۹ -
- ۴۴- میر کے حالات زندگی : قاضی عبدالودود ، دلی کالج میگزین (میر نمبر) ، ص ۳۸ ، دلی ۱۹۶۲ ع -
- ۴۵- عقبر ثریا : مضمون ، ص ۲۴ -
- ۴۶- در ہجو لہاں : ص ۱۳۴ ، کلیات میر (جلد دوم) الہ آباد ۱۹۷۲ ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

- ص ۲۲۸ "۱۱۲۹ھ تا ۱۱۶۹ھ گزشتہ چہل سال باشد۔"
- ص ۲۲۸ "قتیر دیوان قدیم از بیست و پنج سال در بلاد ہند مشہور دارد۔"
- ص ۲۳۱ "در آخر ہائے روز مدام بہ تکبہ شہ تسلیم کہ بر شامراء راج گہات زبردہوار قلعہ مبارک واقع است تشریف شریف اوزلی می داشت۔"
- ص ۲۳۲ "در یک ہزار یک صد و نود و ہفت در ماہ مبارک رمضان رحلت کردہ۔ قتیر تاریخ رحلتی چنین یافتہ۔"
- ص ۲۳۲ "عمرش قریب بہ صد رسیدہ بود و سہ سال است گمہ در شاہجہان آباد ودیعت حیات سپردہ۔ خدائیش پیامبر زاد۔"
- ص ۲۳۲ "ہک سال است گمہ در سہجوش شفا یافتہ و بہ شالی علی الاطلاق واصل گشتہ۔"
- ص ۲۳۲ "سہ سال است در شاہجہان آباد ودیعت حیات سپردہ۔"

- ص ۴۴۴ "بیشتر ازین در تذکرۃ فارسی (خاندن ثریا) احوال او مع تاریخ رحلتی صورت تحریر یافتہ۔"
- ص ۴۴۴ "حاکم در سنہ یک ہزار و یک صد و نود و ہفت منزل حیات را طے کردہ۔"
- ص ۴۴۴ "دور شعر فارسی پرور میرزا جانب است۔"
- ص ۴۴۴ "دور فارسی ہم دیوان مختصرے بقدر چہار جز بطور متاخرین ریاض فرمودہ۔"
- ص ۴۴۴ "دور چار جزو مسودہ شعر فارسی ہم بطور جانب داشت۔"
- ص ۴۴۴ "دیوان امین بزرگوار نزد فقیر بود۔ نسخہ "مفرح الضحک"، معتدل من طب الطرافت۔ جو چنگا بھلا کھائے سو بیمار ہو جائے۔ امین نسخہ در دیوان شاہ حاکم داخل بود، ازین جہت بانتخاب در آورد۔"
- ص ۴۴۶ "بہر رطب و یابس کہ زبان امین بے زبان برآمدہ داخل دیوان قدیم بمودہ۔"
- ص ۴۵۱ "از فکر قدیم و جدید کہ از مذاق ماضی و حال ازو عبور بود۔"
- ص ۴۵۱ "اشعار امین اکثر بر زبان مردمان است۔"
- ص ۴۵۱ "اشعار حالیہ اورا بیشتر مطربان ہند بمقتل حال و قال می سرابند و درویشان صوفیہ مشرب را بوجد و حال می آرند۔"
- ص ۴۵۱ "بیشتر اوستادان شاگرد او بودند۔"
- ص ۴۵۲ "درہافتہ نمی شود کہ امین رگ گہن بسبب شاعری است کہ بچو من دیگرے لیست یا وضع او ہمین است۔ خوب است مارا باینچہ کار۔"

فصل پنجم

ردِ عمل کی تحریک کی توسیع

میر و سودا کا دور ادبی و لسانی خصوصیات

جیسا کہ ہم پہلے لکھ آئے ہیں انھارویں صدی تاج محل والی تہذیب کے زوال کی صدی ہے۔ حارہ بر عظیم، جو طاقت ور مرکز کے نظامِ کشش سے بندھا ہوا تھا، قوتِ کشش کے کمزور پڑنے سے ٹوٹ کر الگ ہونے لگا۔ یہ عمل اورنگ زیب کے جانشینوں کی خانہ جنگی سے شروع ہوا اور نادر شاہ کے حملے اور دہلی کی تباہی و بربادی (۱۷۰۶ء) کے ساتھ تیز ہو گیا۔ پنجاب اور سرحد کا علاقہ نادر شاہ اور اس کے بعد احمد شاہ ابدالی کے قبضے میں چلا گیا۔ وسطی ہند اور دکن میں مرہٹوں کا زور تھا۔ گجرات بھی مرہٹوں کے قبضے میں تھا۔ راجپوتانہ میں چھوٹی چھوٹی ریاستیں قائم تھیں جو مرہٹوں کی باج گزار تھیں۔ جنگِ ہاتھی (۱۷۵۷ء) کے بعد بنگال، بہار اور اڑیسہ میں انگریزوں کی عمل داری قائم ہو گئی تھی۔ دکن میں نظام الملک آصف جاہ اور اس کے بعد آٹ کے بیٹوں کی حکومت قائم تھی۔ اوندہ پر صفر جنگ کا بیٹا شجاع الدولہ اور اس کے بعد آصف الدولہ حکمران تھا۔ روہیل گھٹ اور فرخ آباد پر روہیلے چھائے ہوئے تھے۔ ۱۷۶۱ء میں ٹیپو سلطان کی شہادت کے بعد میسور کا علاقہ بھی انگریزوں کے زیرِ نگیں آ گیا تھا۔ آگرہ اور اس کے گرد و نواح کے علاقوں میں جاٹ آزاد تھے۔ حکومتِ دہلی اب نام کی حکومت تھی اور انگریزی اقتدار کا سورج چڑھ رہا تھا۔ اس سارے سیاسی عمل نے بر عظیم کے انتظامی ڈھانچے اور معاشی، معاشرتی اور اخلاقی نظام کو تہ و بالا کر دیا تھا۔ زراعت، جس پر بر عظیم کا نظامِ معیشت قائم تھا، برباد اور تجارت و صنعت تباہ ہو چکی تھی۔ بے روزگاری اور معاشی تباہی نے سارے بر عظیم کو اپنی لیٹ میں لے کر صدیوں پرانے جیسے جائے نظام کا حلیہ بگاڑ دیا تھا۔ اس معاشی حالت اور سیاسی صورت حال کا اثر یہ ہوا کہ زندگی پر سے ہنسنے والا اور غم و الم، بے چارگی، ہسپائیت اور

بے یقینی کی فضا فرد و معاشرہ پر چھا گئی۔ نادر شاہی کے بعد، عالم، بدستی میں، جب یہ شاہی معاشرے کی آنکھ کھلی تو اس نے دیکھا کہ منظر بدلا ہوا ہے اور آسمانوں سے ہلاؤں کا نزول ہو رہا ہے۔ اسی کے ساتھ ابھام گوئی بے وقت کی راگنی ہو گئی اور ”دردِ عمل کی تحریک“ مقبول ہو کر شاعری میں جذبات و واردات کے رجحان کو پروان چڑھانے لگی۔ اس پس منظر میں، یقین کی شاعری نئی نسل کے شعرا کے لیے ایک مثال، ایک نمونہ بن گئی۔ ۱۵۲ء/ ۳۰-۱۷۲۹ع میں شاہ حاتم نے نئے شاعر یقین کی زمین میں غزل کہی جو دیوان زادہ میں موجود ہے۔ اسی زمانے میں سترہ سالہ میر ذلی چنچے۔ اس وقت میر درد کی عمر اسی سال تھی اور سودا ریختہ گوئی میں اپنے لیے راستہ تلاش کر رہے تھے۔ ردِ عمل کی تحریک میر، درد اور سودا کے دور کے لیے بنیادی پس منظر فراہم کرتی ہے اور ان اسکانات کے رموز کو ابھارتی ہے جنہیں میر، درد اور سودا اپنے تصرف میں لا کر اس پورے دور پر اس طرح چھا جاتے ہیں کہ یہ دور میر و سودا کا دور بن جاتا ہے اور ان کی آوازوں میں اس دور کی ساری دوسری آوازیں جذب ہو جاتی ہیں۔

اس دور کے مزاج میں چونکہ غم و الم کی لہ، ہمسائی، بے یقینی اور گہری افسردگی کا اثر موجود تھا اسی لیے یہ اثر اس دور کے ادب میں بھی سراپت کیے ہوئے ہے۔ مضطرب، منتشر اور لٹھال معاشرے کی روح زخموں سے چور تھی۔ طوفانوں نے اسے ہر طرف سے گھیر کر زندگی اور موت کے فرق کو مٹا دیا تھا۔ میر اور میر درد کی آوازیں اسی کیفیت کی ترجمان ہیں :

زندگی ہے بسا گوئی طوفان ہے
ہم تو اس جینے کے ہاتھوں مر چلے (درد)
موت اک مالستگی کا وقفہ ہے
یعنی آگے چلیں گے دم لے کر (میر)

طوفانوں کی زد میں آیا ہوا یہ معاشرہ ایک ایسی منزل کی تلاش میں تھا جہاں اسے سکون میسر آ سکے۔ تصوف نے اس دور کو یہ سائبان فراہم کر دیا جس کے نیچے زخمی انسانیت نے ذرا اطمینان کا سانس لیا۔ تصوف اس دور کی ہونٹھکی اور تڑپتی ہوئی انسانیت کی ذہنی ضرورت تھی۔ جیسے متکولوں کی ہلکار کے دور انتشار میں تصوف نے برباد معاشرے کو ہنہ دے کر اسے خود آگاہی اور عرفانِ ذات کا راستہ دکھایا تھا اسی طرح اس دور میں تصوف نے زخمی روح کو امید کی روشنی دکھائی۔ اس دور میں تصوف نے عملی کا فلسفہ حیات نہیں

لہا بلکہ ہا معنی و ہا مقصد طور پر زندہ رہنے کا نیا حوصلہ دینے کا وسیلہ تھا ۔
 میں سبب ہے کہ غم و الم کے ساتھ بے ثباتی دہر ، فنا ، تسلیم و رضا اور تصوف
 کے دوسرے نکات بھی شاعری کے عام موضوعات بن گئے جنہیں میر اور درد نے
 اس طور پر پیش کیا کہ ان کی آواز میں سب کی آواز شامل ہو گئی ۔ میر ، درد
 اور سودا میں نہ صرف تخلیق توانائی اعلیٰ درجے کی تھی بلکہ ان کی آوازیں زمانے
 کے ساز سے ہم آہنگ بھی تھیں ۔ ان تینوں شاعروں کی روح میں ان کے اپنے
 زمانے کی روح اس طور پر حلول کر گئی تھی کہ وہ خود زمانہ بن گئے تھے ۔
 مٹی ہوئی تہذیب کی اجتماعی روح کا گرب ہد تن میر کی تخلیق روح میں اس
 طرح سا گیا تھا اور زخموں سے لڑھاکا تہذیبی روح کا چاڑ جیسا العبد ان کی
 شاعری میں اس طور پر سمٹ آیا تھا کہ زمانے کی لہریں ان کی آواز کے ساتھ
 دھڑکنے لگی تھیں :

اب جان چہم غامی سے تنگ آگئی پت

کب تک اس ایک ٹوکری مٹی کو ڈھونڈے (میر)

میر نے اپنی تخلیقی قوت سے اس دور کے غم و الم کو اپنی شاعری میں سمو کر
 نہ صرف اس کی ترجمانی کی بلکہ نوکیہ (کٹھارسس) کر کے اس پر فتح بھی حاصل
 کر لی ۔ ان کی شاعری غموں کو ہضم کر کے نہ صرف الہیں ایک مثبت صورت
 دے دیتی ہے بلکہ انسان کو غم و نشاط کی کیفیت سے بلند کر بھی کر دیتی
 ہے ۔ میر کے غم میں ایک ٹھہراؤ ہے ۔ ان کی لشریت ہمارے اندر حیات و
 کائنات کے نئے رشتوں کا شعور پیدا کر کے ہمیں بیدار کر دیتی ہے ۔ میر نے غم
 و الم کو زندگی کے تعلق سے دیکھا اور الہیں عام انسانی جذبات میں تلاقی کر
 کے اجتماعی احساس کا حصہ بنا دیا ۔ میر کی شاعری ہمیں ، اقبال کی طرح ،
 رجائیت کا براہ راست پیغام نہیں دیتی بلکہ بھینٹ مجموعی اس کا اثر مثبت ہے ۔
 میر نے اس دور میں زبان کی سطح پر ایک اور انقلابی کام یہ کیا کہ اپنی شاعری
 کی بنیاد عام بول چال کی زبان پر رکھی ۔ اب تک زبان کی سند خواص کی زبان سے
 لی جاتی تھی ۔ میر نے اس عمل کو الٹ دیا ۔ الٹی عام زبان میں اتنی بڑی شاعری
 میر کا معجزہ ہے جس کے دائرۂ اثر میں عوام و خواص سب شامل ہیں ۔

سودا نے اپنی تخلیقی توانائی اور زور بیان سے اودو شاعری میں ایک نیا
 آہنگ پیدا کیا ۔ ان کے ہاں جذبہ و احساس سے زیادہ مضمون آفرینی کا رجحان
 ملتا ہے ۔ میر کے ہاں اندر کی دنیا آباد ہے لیکن سودا کے ہاں باہر کی دنیا سے
 رشتہ قائم ہے ۔ میر دروں میں ہیں جبکہ سودا بہروں میں ہیں ۔ بہروں میں شاعر

انسان و کائنات سے اپنا رشتہ ”اتنا“ کو الگ کر کے قائم کرتا ہے ۔ اس میں دوسروں کے نقطہ نظر کو سمجھنے ، اس کو مسترد کرنے یا اپنے نقطہ نظر پر نظر ثانی کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے ۔ یہ صلاحیت سودا میں موجود تھی ۔ انہوں نے اردو شاعری میں فارسی روایت کو اس طور پر سمو کر نکھارا اور فارسی روایت ، مضامین اور علامات کو ایسی قدرت سے پیش کیا کہ وہ ایک نئی ادبی زبان میں نئے بن کر سامنے آئے ۔ سودا نے اپنی بیرونی یعنی بے اردو شاعری کو ایک نئی وسعت دی جس میں شگفتگی ، نشاطہ کیفیت ، طنز کی کلک اور مزاح کی رنگینی نے ایک نئی زندگی پیدا کر دی ۔ جیسے میر کے ہاں دوسری امتیازی سخن پر غزل کی چھاپ ہے اسی طرح سودا کے ہاں ہر صنف سخن پر قصیدے کی چھاپ ہے ۔ سودا نے اردو شاعری کے مزاج میں فارسی شاعری کے رنگ و مزاج کو اس طرح چنب کیا کہ وہ فارسی شاعری کا چربہ نہیں رہی بلکہ ہند ایرانی تہذیبوں کے ملاپ سے ایک تیسری نئی صورت پیدا ہو گئی ۔ سودا کی شاعری سے اسالیب کے کئی چھوٹے بڑے دائرے بنتے ہیں جو نہ صرف ان کے اپنے دور میں مقبول عام ہوتے ہیں بلکہ آنے والے دور کے شعرا بھی اس سے روشنی حاصل کرتے ہیں ۔ سودا کا کارنامہ یہ ہے کہ وہ بیرونی فارسی کی روایت کو قدرت کے ساتھ استعمال کر کے اسے ایک قابل تقلید صورت دے دیتے ہیں ۔ سودا غزل میں ہر رنگ کو برتنے کی بنیاد ڈالتے ہیں اور آنے والے شعرا کے سامنے امکانات کے نئے رهنے روشن کر دیتے ہیں :

ز بس رنگینی معنی مری عالم میں پہیلی ہے

سخن جس رنگ کا دیکھو گے میں بھی اس میں شامل ہوں (سودا)

میر درد نے اردو شاعری کو ایک نئے منصب سے آشنا کیا ۔ ان کے نزدیک شاعری گہولی ایسا کمال نہیں ہے جسے آدمی اپنا پیشہ بنالے اور اس پر ناز کرے ۔ شاعری کو علم حاصل کرنے یا دنیا کمانے کے لیے استعمال نہیں کرنا چاہیے ۔ درد کے لیے شاعری ان معارف تازہ کا اظہار ہے جو قلب شاعر پر وارد ہوتے ہیں ۔ ان کے نزدیک شاعری کا مقصد یہ ہے کہ شاعر اپنے واردات قلبیہ اور تجربات کا اظہار کرے اور اس طور پر کرے کہ شعر ، سننے والے کے دل میں گہر کر لے ۔ مزاج کی اسی گہری منجستگی کی وجہ سے درد نے شاعری کو مدح و بچو سے الگ رکھا اور اس میں قال و حال کو ملا کر معرفت و حقیقت کے ایسے پہلو کھلانے کہ گزارش شاعری میں اب تک کم باب تھے :

بھولے گا اس زمیں میں بھی گزار معرفت

باب میں زمینِ شعر میں یہ تھم ہو گیا (درد)

ان کے ہاں فنی و تخلیقی سطح پر غیر معمولی احتیاط نظر آتی ہے۔ وہ اپنے قلب کی انہی کیفیتات کو بیان کرتے ہیں جنہیں وہ اہلِ ذوق کے سامنے اعتاد کے ساتھ پیش کر سکیں۔ اس لیے درد کے ہاں، میر کے برخلاف، سارے شاعرانہ تجربیات بیان میں نہیں آئے بلکہ تجربوں کا انتخاب سامنے آتا ہے۔ تجربوں کا انتخاب درد کی طاقت میں ہے اور کمزوری بھی۔ اگر اُن اشعار کو نظر انداز کر دیا جائے جن میں مجاز کا رنگ بہت واضح ہے تو باقی اشعار میں تصوف کے بنیادی تصورات اور صوفیانہ تجربے اردو شاعری میں اس طور پر ڈھل گئے ہیں کہ اس دور کے کسی دوسرے شاعر کے ہاں، صداقتِ الظہار کی اس قوت کے ساتھ، نہیں ملنے۔ اگر درد کی شاعری میں یہ لہر نہ ہوتی تو وہ میر کی شاعری میں قطرہ بہت کر غائب ہو جاتے اور قائم کی طرح میر و سودا کے مقابلے میں ایک دوسرے دوجے کے شاعر رہ جاتے۔ درد کے ہاں ہمیں تنکیر کا احساس ہوتا ہے۔ ان کے ہاں احساسِ فکر کے تابع ہے۔ وہ شاعری میں فکری رجحان کے پیش رو ہیں۔ یہ وہ روایت ہے جو اس دور کے ایک اہم و منفرد شاعر شاہِ قدرت کے ہاں بھی ابھرتی ہے اور پھر غالب کی شاعری میں نکھر کر عظمت سے ہم کنار ہو جاتی ہے۔ درد کے ہاں یہ تفکر تصوف کے ذریعے آیا ہے۔ وہ زندگی کی حقیقت اور اس کے معنی دریافت کرنا چاہتے ہیں۔ مابعدالطبیعیاتی مسائل کی گتھوں کو زندگی کے تعلق سے سلجھانا چاہتے ہیں۔ میر مجنونِ عاشق ہیں، درد باہوشِ عاشق ہیں۔ میر کے ہاں عاشقِ رزار کا لفظ نظر سامنے آتا ہے۔ درد کے ہاں عاشق و محبوب دونوں سامنے آتے ہیں۔ میر و سودا کے دور میں اردو شاعری نے فارسی شاعری کی جگہ لے لی۔ جس طرح پہلے فارسی شاعری کے ساتھ ساتھ اردو میں طبع آزمائی کی جاتی تھی، اب صورت یہ ہو گئی کہ اردو شاعری کے ساتھ ساتھ، تفتنِ طبع کے طور پر، فارسی میں بھی گتھیں کبھی شعر کہتے جاتے تھے۔ اسی دور میں اردو شاعروں میں وہ اعتاد پیدا ہو گیا جو پہلے فارسی شعرا میں نظر آتا تھا۔ سودا نے گتھا :

سطن کو رختہ کے پوچھے تھا کوئی سودا

ہستہ خاطر دلہا ہوا یہ لبِ مجھ سے

میر نے گتھا :

دل کس طرح نہ گتھیںچیں اشعار رختہ کے

بہتر گیا ہے میں نے اس عیب کو بہتر سے

قائم نے کہا :

قائم میرے رخصتہ کو دیا غلطی قبول
 ورنہ یہ پیشہ اہلر پتر گوسا کمال تھا

ہدایت نے لکھا :

ہدایت کہتا رخصتہ جب سے ہم نے رواج الہ گیا ہند سے فارسی کا
 شاعری کی جس روایت کی بنیاد ولی دکنی نے ڈالی تھی اور جس طور پر دین و
 حاتم تک اس عادت کی تعمیر ہوئی وہی تھی وہ عادت اس دور میں بن کر تیار
 ہو گئی اور ایسی تیار ہوئی کہ داغ تک اس کے مقابلے کی کوئی دوسری عادت نہ
 بنائی جاسکتی۔ آنے والوں نے اس میں اضافے کئے ، اس کو شبہالا ، اسے خوبصورت
 بنایا لیکن بنیادی طور پر عادت وہی تھی جو اس دور میں مکمل ہوئی تھی۔

اس دور میں ساری فارسی اصناف سخن استعمال میں آ گئیں اور ان کی روایت
 بھی اردو شاعری میں قائم ہو گئی۔ سودا نے قصیدہ ، ہجو اور غزل کو ایک ایسی
 صورت دی کہ یہ اصناف اردو شاعری میں مستقل ہو گئیں۔ قصیدے اور ہجو
 کے فن میں آج بھی ان کا کوئی مقابل نہیں ہے۔ سودا میں دو صلاحیتیں قابل
 ذکر ہیں۔ ایک بے پناہ شاعرانہ قوت اور دوسرے روایت گو ایمان اہلہا کر
 اپنی تخلیقی زبان میں ایسے سونامی کہ وہ ان کی اپنی بن جائے۔ سودا نے فارسی
 کے بہترین قصائد کی زمین میں اور ان کے مقابلے پر قصیدے لکھے اور اس طور
 پر لکھے کہ یہ قصیدے اپنی توانائی اور تخلیقی قوت کے باعث فارسی قصائد کے
 ہم بلد ہو گئے۔ ان میں وہ سارے فنی لوازم ، اہتمام و پیرمندی کے ساتھ ، استعمال
 ہوئے ہیں جو ایک بلند پایہ قصیدے کے لیے ضروری ہیں۔ قصیدہ محبوب سے
 باتیں کرنے کا نام نہیں ہے بلکہ یہ ایک ایسی صنفِ سخن ہے جس میں تخیل کی
 بلند پروازی اور لطیف شاعرانہ مبالغہ فنی لوازم کا درجہ رکھتے ہیں اور قوتِ تخیل
 ان سب عناصر کو ایک ایسے ظلم میں تبدیل کر دیتی ہے کہ یہ سارا عمل
 ذہن کو ایک گردشہ سا نظر آنے لگتا ہے۔ قصیدے کا ہر شکوہ رنگ حسن سے
 زیادہ عظمت کا احساس پیدا کرتا ہے۔ اس فن کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے
 کہ قصیدہ ، سننے یا پڑھنے والے کی نظر بھی تربیت یافتہ ہو۔ خالص جہالبائی
 نقطہ نظر سے ہمارے ادب میں قصیدہ ہی وہ صنفِ سخن ہے جو علویت (Sublimity)
 کے جذبات پیدا کرتا ہے۔ یورپ میں یہ کام ایک شاعری نے کیا۔ قصیدہ صرف
 سخن کی حیثیت سے آج متروک ہو گیا ہے لیکن اس نے اردو شاعری کو طرح
 طرح سے متاثر کیا ہے۔ مثنوی پر ، مرثیے پر ، طویل نظموں پر اور خود غزل پر

اس کے اثرات واضح ہیں۔ انبال کی نظم ”مسجد قرطبہ“ کے حسن و جمال پر قصیدے کا گہرا اثر ہے۔ کلیات میر میں بھی آٹھ قصیدے ملتے ہیں لیکن قصیدے کا مزاج میر کے مزاج اور ان کی آفا سے بار بار ٹکراتا ہے۔ اسی لیے ان کے ہاں اس صنف میں وہ ہنرمندی اور فنی رکن رکھاؤ نہیں ملتا جو سودا کے ہاں نظر آتا ہے۔ میر کے قصائد بڑھتے ہوئے ایک بے دلی کا احساس ہوتا ہے۔ ان کے مبالغے میں لہ و جادو ہے جو مدوح پر اثر کرے اور ان کی تشبیہوں میں وہ جوش و کیف بھی نہیں ہے جو سودا کے ہاں ملتا ہے۔ میر شیب میں بھی فلک کے جور و جفا، صیاد کی سیر، لراق و حسرت، وصل کو موشوع بناتے ہیں۔ مدح میں بھی ان کا دل نہیں لگتا۔ ”شکار نامہ“ میں آصف الدولہ کی مدح کرتے کرتے اچانک اور بے موقع یہ شعر آ جاتا ہے :

منافع ہنر ابیر گھر لے چلو بہت لکھنؤ میں رہے، گھر چلو

یہی وجہ ہے کہ قصیدوں میں میر ایک دے دے سے شاعر نظر آتے ہیں۔ قائم کے کلیات میں ۳۱ قصیدے ملتے ہیں۔ ان قصائد کو سودا کے قصائد کے ساتھ بڑھایے تو وہ بھی اُترے اترے سے معلوم ہوتے ہیں۔ قائم کے ہاں قصائد کے سارے لوازمات موجود ہیں لیکن ان میں وہ غمگینانہ نوت نہیں ہے جو بڑھنے والے کو مسحور کر لے۔ ان کے ہاں ایک بناوٹ کا احساس ہوتا ہے جس میں مثنوی سے روانی آگئی ہے۔ ان کا سب سے اچھا قصیدہ وہ ہے جو الہوی نے اپنے استاد سودا کی شان میں لکھا۔ میر حسن کے کلیات میں بھی سات قصیدے ملتے ہیں۔ یہاں قصیدے پر مثنوی کا مزاج چھایا ہوا ہے۔ میر حسن کی تشبیہوں میں قصیدہ مثنوی کے سانچے میں ڈھلتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ ان میں وہ قصیدہ بن نہیں ہے جو سودا کے ہاں ملتا ہے۔ یہی صورت جعفر علی حسرت کے انہوں قصائد میں نظر آتی ہے۔ احسن الدین خان بیان کے قصائد کی حیثیت نو بالکل تبرک کی سی ہے۔ اس دور میں بہت سے اور شاعروں نے بھی قصیدے میں طبع آزمائی کی لیکن ان میں سے کوئی بھی سودا کو نہیں پہنچتا۔ قصیدے کی روایت عروج پر آکر سودا کے ہاں ٹھہر جاتی ہے۔

مثنوی کی روایت بھی اس دور میں اپنے نقطہ عروج کو پہنچتی ہے۔ سودا مثنوی میں سب سے پیچھے اور ناقابل ذکر ہیں۔ دود نے اس صنف کو ہاتھ نہیں لگایا لیکن میر نے مثنوی میں غزل کے مزاج کو شامل کر کے اسے ایک دلچسپ صنف بنا دیا۔ ان کی مثنویوں میں مجنوں عاشق کا مزاج شامل ہے۔ انہوں نے اس صنف سخت کو مقبول بنائے اور اس کی روایت قائم کرنے میں اہم کام کیا ہے۔ میر شاہی ہند میں پہلے قابل ذکر مثنوی نگار ہیں۔ الہوی نے مثنوی

میں ایسا تنوع پیدا کیا کہ ہر صنف مختلف موضوعات کے اظہار کے لیے استعمال ہونے لگی۔ میر نے کل ۳۷ مثنویاں لکھیں جن میں ۹ عشقہ، ۱۲ واقعاتی، ۲ مدحیہ اور ۱۲ ہجویہ مثنویاں شامل ہیں۔ میر عام طور پر غزل کے حوالے سے پہچانے جاتے ہیں لیکن حقیقت میں میر کی مثنویاں غزل سے زیادہ ان کی شخصیت کی آئینہ دار ہیں۔ رومانی شاعروں کی طرح میر کی خاص دلچسپی ان کی اپنی ذات سے ہے اور یہ ذات ہر صنف کو اپنے رنگ میں رنگ لیتی ہے۔ ان کی مثنویوں کے سب قصبے ماخوذ ہیں لیکن قصہ دواصل میر کا مسئلہ نہیں ہے۔ وہ تو ان قصوں کے ذریعے اپنی ذات کی حکایت بیان کرتے ہیں۔ ان میں قصے کی نہیں بلکہ واقعاتی تاثر اور فضا کی اہمیت ہے۔ ان مثنویوں کا ایک اہم پہلو یہ ہے کہ یہ خود مطالعہ (Self Study) کی حیثیت رکھتی ہیں۔ میر کی مثنویوں کے کردار بادشاہ، وزیر یا شہزادے شہزادہاں نہیں ہیں بلکہ عام انسان ہیں جن میں والہانہ پن بھی ہے اور خود سیردگی بھی۔ وہ جنگ و جدل نہیں کرتے، برہان یا دہو ان کی مدد کو نہیں آتے بلکہ خاموشی سے عشق کے حضور میں اپنی جان اہستہ اہستہ اور کر دیتے ہیں جیسے پہلے سے وہ اس کے لیے تیار ہوں۔ انسانی دماغ کی ساخت دو قسم کی ہوتی ہے۔ ایک قائل کا دماغ اور دوسرا قتل ہونے پر آمادہ رہنے والے کا دماغ۔ میر کا دماغ دوسری قسم کا تھا اور چونکہ میر کی مثنویوں کے کردار میر کی ذات کا عکس ہیں اس لیے یہ کردار بھی جان دینے کے لیے ہر دم آمادہ رہتے ہیں۔ یہ ذہن غزل میں ”چھپا چھپا رہتا ہے لیکن مثنویوں میں یہ کٹھن گھر سامنے آتا ہے۔ میر کی غزلوں میں ”چھپا ہوا عاشق میر کی مثنویوں میں کردار بن کر ابھرتا ہے۔ ”شعبہ“ شوق“ کا برس رام اور اس کی بیوی، ”فرہانے عشق“ کا لالہ و خسار جوان۔ رعنا اور لڑکی، ”مور لالہ“ کی مورتی اور رانی، ”حکایت عشق“ کا نوجوان اور اس کی محبوبہ اور ”اعجاز عشق“ کے عاشق معشوق سب کے سب والہانہ انداز میں اپنی جان نکات کر دیتے ہیں۔ میر کے ذہن کو سمجھنے کے لیے ان کی عشقیہ مثنویاں خاص اہمیت رکھتی ہیں۔

قائم نے بھی طویل و مختصر مثنویاں لکھی ہیں جن میں ۹ ہجویہ، ۲ توصیفی، ایک لاصحابہ اور تین طویل ہیں۔ ان مثنویوں میں ان کی دو مثنویاں ”قصہ“ لٹ مسمیٰ بہ حیرت افزا“ اور ”قصہ“ شاہ لدھا مسمیٰ بہ عشق درویش“ قابل ذکر ہیں۔ ان مثنویوں میں داستان کا لطف بھی ہے اور شاعرانہ تخیل کا زور بھی۔ اظہار بیان میں روانی بھی ہے اور اثر انگیزی بھی، لیکن جیسے بعدے میں قائم سودا ہے، اسی طرح مثنوی میں وہ میر سے آگے نہیں نکلتے۔ قائم کا مسئلہ یہ ہے

کہ ان میں میر و سودا دونوں الگ الگ موجود تو ہیں لیکن مل کر ایک نہیں ہوتے۔ اگر یہ صورت بن جاتی تو اس دور کی ایک اور عظیم شخصیت وجود میں آتی۔ قائم کی مثنویوں میں اس دور کا مزاج، اس کا تصور عشق اور انداز فکر تو موجود ہے لیکن یہ سب چیزیں میر کے ہاں ان سے بہتر طور پر سامنے آتی ہیں۔ میر و سودا کے دور میں قائم کی مثنویوں کی اہمیت یہ ہے کہ وہ مثنوی کی روایت کو بھولنے اور مہول بنانے کا کام انجام دیتی ہیں۔

اسی دور میں میر حسن نے گیارہ مثنویاں لکھیں لیکن گیارہویں مثنوی لکھ کر زلفہ جاوید ہو گئے۔ یہ مثنوی، جسے ہم ”سحر الہیان“ کے نام سے جانتے ہیں، اردو مثنویوں کی سرتاج ہے۔ اس میں وہ ساری خصوصیات ایک ایسے توازن کے ساتھ یکجا ہو گئی ہیں جو ایک اعلیٰ درجے کی مثنوی میں ہونی چاہئیں۔ اسی لیے اس ادب ہارے کا مجموعی فنی اثر دائمی ہو گیا ہے۔ میر حسن کی مثنویوں میں یہ وہ واحد مثنوی ہے جس میں کہانی موجود ہے۔ یہ کہانی بھی کوئی فنی نہیں ہے بلکہ میر حسن نے محض ضرورت مختلف کہانیوں کے مختلف حصوں کو ملا کر اس طور پر گولہا ہے کہ یہ ایک نئی کہانی بن گئی ہے۔ اس مثنوی میں ایک طرف اس دور کی زندگی اور تہذیب کی چہنی چاکھی تصویریں ملتی ہیں اور دوسری طرف میر حسن نے روحانیت اور واقعیت کو خوبصورتی سے ملا کر ایک کر دیا ہے۔ اس طرح یہ مثنوی اس دور کی تہذیب کی کہانی بن جاتی ہے۔ اس میں حسین مراقبے بھی ہیں اور تقریبات و رسوم کی جھلکیاں بھی۔ انسانی جذبات و فطرت کا اظہار بھی ہے اور قدوق مناظر بھی۔ بزم نشاط کی تصویریں بھی ہیں اور ہجر و وصال کے نقشے بھی۔ میر حسن کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے ان سب عناصر کو ملا کر ایک اکائی بنا دیا ہے۔ اس مثنوی کے بعد اس سے پہلے لکھی جانے والی مثنویاں ماند پڑ جاتی ہیں اور آنے والوں کے لیے یہ مثنوی مشعل راہ بن جاتی ہے۔

میر حسن کی مثنوی ۱۱۹۹ھ/۸۵۰ - ۱۷۳۸ء میں مکمل ہوئی اور میر اثر کی مثنوی ”غواب و خیال“ ۱۱۹۵ھ اور ۱۱۹۹ھ (۱۷۸۱ء اور ۱۷۸۵ء) کے درمیان لکھی گئی۔ یہ مثنوی بھی سحر الہیان کی طرح منفرد ہے جس میں میر اثر نے اپنی زندگی کے ایک گہرے عشقہ تجربے کو بوری سے باقی، سادگی اور عام بول چال کی زبان میں بیان کیا ہے۔ یہ مثنوی ایک گہس پھری ہے جسے بیان کر کے میر اثر نے اپنا تزکیہ (گیتھارسی) کیا ہے۔ اس مثنوی کا فلسفاتی ہیروزہ مطالعہ ادب کا ایک نیا باب کھولتا ہے۔ اس مثنوی میں بے ربطی اور

ہے جا طوالت ضرور ہے لیکن عشق کی والہانہ کیفیت اتنی تیز اور شدید ہے کہ بڑھنے والے کو اپنے ساتھ چالے جاتی ہے۔ اس میں زبان و بیان کی جو سادگی ہے، جو سلاست و روانی ہے، صداقتِ بیان کی جو گرمی ہے یہ رنگ کسی دوسری اردو مثنوی میں نظر نہیں آتا۔ اس میں آپ بیتی کی سی دلچسپی اور ایک بے قرار روح کی حقیقی کیفیت کا برملا اظہار ہے۔ میر نے اپنی مثنویوں کو غزل کا رنگ و آہنگ دے کر اردو مثنوی کو ایک نئی صورت دی تھی۔ میر اثر نے مثنوی ”غواب و خیال“ میں غزل کے رنگ و آہنگ کو اس طور پر ملا دیا ہے کہ یہ مثنوی ایک طویل، مسلسل غزل بن جاتی ہے اور طویل مسلسل غزل ہوتے ہوئے بھی ایک مثنوی رہتی ہے۔ سحر البیان کا عاشق بے عمل اور گمزور مزاج کا انسان ہے لیکن ”غواب و خیال“ کا عاشق ایک ایسے جذبہ عشق کا حامل ہے جو آرزوئے وصل میں جوئے شیر لانے اور تلافیِ محبوب میں صحرا صحرا پھرنے کا حوصلہ رکھتا ہے۔ یہ عاشق میر کی مثنویوں جیسا عاشق ہے۔ میر کا عاشق سرگرم محبوب سے وصل حاصل کرتا ہے لیکن چاہے ان کے مرشد میر درد، اس عاشق کو مرنے نہیں دینے بلکہ اس کے عشق کا رخ عشقِ اللہ کی طرف موڑ دیتے ہیں۔ اسی لیے یہ مثنوی الہیہ ہوتے ہوئے بھی الہیہ نہیں ہے۔ اس میں میر اثر نے عام بول چال کی زبان کو، جس کی تخلیق توفائی کا راز میر نے دریافت کیا تھا، اسی طرح استعمال کیا ہے کہ عام زبان شاعری کی تخلیق زبان بن گئی ہے۔ اس مثنوی نے بھی اردو شاعری کی روایت کو متاثر کیا ہے۔

”سحر البیان“ کی طرح جعفر علی حسرت کی مثنوی ”طوطی ناسد“ بھی حسرت کی آخری تصنیف ہے جو ”سحر البیان“ کے جواب میں ۱۲۰۰ھ اور ۱۲۰۲ھ (۱۸۸۵ء اور ۱۸۸۷ء) کے درمیان عربیہ میں لکھی گئی ہے۔ اسی لیے ان دونوں مثنویوں میں مماثلت ملتی ہے۔ طوطی ناسد میں قصہ سحر البیان سے زیادہ پیچیدہ اور دلچسپ ہے۔ حسرت کے کرداروں میں ہمیں قوتِ عمل کا احساس ہوتا ہے جو ”سحر البیان“ کے کرداروں میں نظر نہیں آتا۔ ”طوطی ناسد“ میں بھی تہذیب و معاشرت اور رسوم و رواج کی دلچسپ تصویریں ملتی ہیں۔ زبان و بیان پر بھی حسرت کو قدرت حاصل ہے لیکن بے جا طوالت اور بے ترقیبی نے اس کا فنی اثر گمزور کر دیا ہے۔ کمالِ اختصار و توازن، جو سحر البیان کی بنیادی خوبی ہے، طوطی ناسد میں نہیں ملتا۔ اس مثنوی میں لکھنوی رنگ سخن گھٹتا اور ابھرتا ہوا محسوس ہوتا ہے اور اسے بڑھتے ہوئے بار بار مثنوی ”گزارِ نسیم“ ذہن میں آتی ہے۔ اپنی بے جا طوالت اور بے ترقیبی کے باوجود یہ مثنوی اس

دور کی ایک قابل ذکر مثنوی ہے ۔

مثنوی کی طرح ”ہجو“ بھی اس دور میں ایک مستقل صورت اختیار کر لیتی ہے ۔ جنہی ہجو میں اس دور میں لکھی گئی ہیں اس سے پہلے یا اس کے بعد نہیں لکھی گئیں ۔ ہجو ایک ایسی صنف سخن ہے جسے اٹھارویں صدی کے بعد سے اب تک ہمارے شاعروں نے صحیح معنی میں استعمال نہیں کیا ۔ تنہا حیات کے لیے اس سے بہتر کوئی اور صنف نہیں ہو سکتی جس میں مقصدیت ، سماجی تنقید ، حقیقت نگاری ، طنز و مزاح اور شاعری مل کر ساتھ ساتھ چلتے ہیں ۔ سودا کے ہاں سماجی اور اخلاقی شعور موجود ہے لیکن ان کی ہجو میں عام طور پر مقصدیت نہیں ہے اور جہاں یہ مقصدیت ہے وہاں ان کی ہجو فنی اثر کی حامل ہو جاتی ہے ۔ اس دور میں ہجو کی مقبولیت کا ایک سبب یہ بھی تھا کہ امراء ، نوابین اور معاشرے کا عام فرد ان سے لطف اندوز ہوتا تھا ۔ اسی لیے اس دور میں جتنے ادبی سفرکے ہوئے ان میں ہجو ہی استعمال ہوئی ۔ سودا کا ہجو یہ قصیدہ ”تضحیک روزگار“ ایک ہمیشہ زندہ رہنے والی ہجو ہے ۔ میر ضاحک کی کئی اور طرز میں جعفر زلی کی آواز شامل ہے لیکن ان میں وہ سماجی شعور نہیں ہے جو جعفر زلی میں تھا ، اسی لیے ضاحک کی ہجو میں مسخر اور ہنکڑاؤں سے اوپر نہیں اٹھیں ۔ میر کے ہاں ہجو یہ نظموں کی تعداد ۱۸ ہے ، جن میں ”خمس دو ہجو لشکر“ اور ”در بیان کذب“ وہ نظمیں ہیں جن سے اس دور کے ظاہر و باطن کی حقیقی تصویریں اجاگر ہوتی ہیں ۔ میر کے ہاں وہ ہجو بہت زیادہ ”پر اثر“ ہیں جن میں انہوں نے اپنی ذات و ماحول کو نشانہ بنایا ہے ۔ مثلاً وہ ہجو میں جو انہوں نے اپنے گھر کے بارے میں لکھی ہیں ۔ لیکن بحیثیت مجموعی میر کی ہجو بہت بڑے گہر یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ ان کا اصل میدان نہیں ہے ۔ ان کی ہجو میں ، سودا کی طرح ، زور شور اور ہنگامہ آرائی نہیں ہے بلکہ مزاج کا ایک ایسا دھیمہ پن ہے جس کی وجہ سے میر کی ہجو میں وہ زور پیدا نہیں ہوتا جو سودا کے ہاں ملتا ہے ۔ میر و سودا کی ہجو کا فرق بھی ان دونوں کے مزاج کا فرق ہے ۔ اس دور میں سوائے میر درد کے کم و بیش سبھی چھوٹے بڑے شاعروں نے ہجو میں لکھی ہیں ۔ میر ضاحک ، بقا ، اللہ بقا ، بدایاں نثار ، قائم چاند پوری ، میر حسن ، جعفر علی حسرت ، فدوی لاہوری اور لدوت کاشمیری وغیرہ اس دور کے ہجو نگار ہیں لیکن ان میں قائم کو حسرت یقیناً قابل ذکر ہیں ۔ قائم چاند پوری کی ہجو میں شہر آشوب کے علاوہ ”درد ہجو شدت سرما“ ، جو اب تک سودا سے منسوب تھی ، سب سے زیادہ دلچسپ ہے ۔

اس میں سردی کی شدت کی تصویر جس شاعرانہ انداز سے اتاری گئی ہے اس میں مبالغے اور طنز نے نئی اتر کو دو چند کر دیا ہے۔ اس کیفیت میں شاعر سارے عالم کو شریک کر لیتا ہے۔ اس دور کی ہجویات کا گہرا اثر نئی نسل کے ان شعرا پر پڑا ہے جو ہند میں خود نامور شاعر ہوئے اور جن میں مصطفیٰ، جرات اور النسا وغیرہ شامل ہیں۔

مرثیہ مذہبی ضرورت کی وجہ سے ہر دور میں مقبول رہا ہے۔ اس دور میں اس صنف کو جن شاعروں نے استعمال کیا ان میں بھی سودا و میر کے نام قابل ذکر ہیں۔ میر کے غم زدہ مزاج، امام حسین اور میر کے ذہن کی ساخت کی مماثلت کو دیکھ کر یہ امید کی جا سکتی تھی کہ وہ اس صنف کو غزل کی طرح کمال تک پہنچائیں گے لیکن ان کے مرثیوں میں وہ اثر انگیزی نہیں ہے جو آئندہ دور میں انیس کے ہاں ملتی ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ مرثیہ اب تک بگڑے شاعروں کی میراث تھا اور ارتقا کی ان منزلوں سے نہیں گزرا تھا جن سے غزل، قصیدہ اور مثنوی گزر چکے تھے۔ اب تک مرثیے کی بہت بھی مقررہ نہیں ہوئی تھی۔ میر کے زیادہ تر مرثیے مربع ہیں۔ صرف تین مرثیے مسمدس ہیں اور تین مرثیے غزل کی بہت میں ہیں۔ میر کے مرثیوں کی اہمیت یہ ہے کہ انہوں نے درد و الم کے جذبات کو ابھارنے کے لیے چند ایسے موضوعات مثلاً حضرت قاسم کی شادی، علی اصغر کی بیس، خاندانِ حسین کی بے حرمتی وغیرہ کو روزمرہ کی عام زبان میں بیان کیا ہے۔ زبان و بیان اور واقعات کی یہی روایت، آئندہ دور کے شعرا کے ہاں ابھر کر مرثیے کا لازمی حصہ بن جاتی ہے۔ سودا نے مرثیے کے ارتقا میں بنیادی کام یہ کیا کہ قصیدے کی تشبیہ کو مرثیے میں شامل کر دیا۔ یہ تشبیہ آج بھی مرثیے کی بہت کا حصہ ہے اور عرفیہ عام میں ”چہرہ“ کہلاتی ہے۔ اس دور میں غزل، قصیدہ اور مثنوی کی طرح مرثیے کو عروج حاصل نہیں ہوا لیکن میر و سودا نے آنے والے دور کے مرثیہ گوہوں کے لیے راستہ صاف کر دیا، جس پر چل کر انیس و دیر نے مرثیے کو ویسے ہی عروج پر پہنچایا جیسے میر نے غزل کو، سودا نے قصیدے کو اور میر حسن نے مثنوی کو پہنچایا تھا۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ میر حسن کے کلیات میں کوئی مرثیہ نہیں ہے اور جعفر علی حسرت کے ہاں صرف ایک مرثیہ (مسمدس) ملتا ہے۔

اس دور میں دوسری اصنافِ سخن میں بھی طبع آزمائی ہوئی۔ رباعی، قطعہ، شہر آشوب اور واسوخت بھی لکھے گئے۔ قطعات غزلوں میں بھی ملتے

ہیں اور الگ بھی ۔ اس دور میں نظم کی طرف خاص رجحان ملتا ہے ۔ سودا کے ہاں غزلوں میں کثرت سے قطعات ملتے ہیں ۔ میر کے ہاں بھی قطعہ بند غزلوں کی خاصی تعداد ہے ۔ قائم کے کلیات میں قطعہ بند غزلوں کے علاوہ ۲۵ قطعات اور بھی ہیں ۔ قطعہ بند غزلوں دراصل ہذیر عنوان کی نظمیں ہیں جن میں ایک خیال یا احساس کو پھیلا کر بیان کیا گیا ہے ۔ قطعے ، رباعی کی طرح ، چار مصرعوں کی ہیئت میں بھی لکھے گئے ہیں اور رباعی کی مخصوص جہروں میں نہ ہونے کی وجہ ہی سے انہیں قطعے کا نام دیا گیا ہے ۔ اسی طرح صنف رباعی میں بھی کم و بیش اس دور کے سب شاعروں نے طبع آزمائی کی ہے ۔ رباعی میں اخلاق ، صوفیانہ ، ہجو ، عبرت و بے ثباتی دہر کے مضامین کے علاوہ شاعروں نے اپنی ذات اور اپنے تصور شاعری کے بارے میں بھی اپنے مخصوص نقطہ نظر کا اظہار کیا ہے ۔ میر حسن اور جعفر علی حسرت اس دور کے دو ایسے شاعر ہیں جنہوں نے باقاعدہ ردیف واز دیوانہ رباعیات بھی ترتیب دیے ۔ میر حسن نے دیوانہ رباعیات کے علاوہ ”در تعریف اہل حرفہ و ہزارہ اہل حرفہ“ کے بارے میں بھی الگ سے رباعیاں لکھی ہیں جو فارسی روایت کے مطابق شہر آشوب کہلاتی تھیں ۔ ”ابتدا میں شہر آشوب ایسے لفظوں اور رباعیات کا مجموعہ ہوتی تھیں جن میں مختلف طبقوں اور پیشوں سے تعلق رکھنے والے لڑکوں کے حسن و جمال اور ان کی دلکش اداؤں کا بیان ہوتا تھا“۔ رفتہ رفتہ شہر آشوب ایک الگ صنف بن گئی لیکن مختلف طبقوں اور پیشوں کے لڑکوں کی تعریف میں قطعات و رباعیات کا رواج پھر بھی باقی رہا ۔ میر حسن کے کلیات میں یہ رباعیات فارسی روایت کی اسی پیروی میں لکھی گئی ہیں ۔ یہی صورت حسرت کے کلیات میں نظر آتی ہے ۔ ”فصل در شہر آشوب“ میں حسرت نے مختلف پیشوں سے تعلق رکھنے والے لڑکوں اور عورتوں کے بارے میں ۶۷ رباعیاں لکھی ہیں ۔ حسرت نے اپنے دیوانہ رباعیات میں ہر رباعی پر عنوان بھی قائم کیے ہیں مثلاً در توحید ، در مناجات ، در لغت ، در ذکر عشق ، در ذکر معشوق ، در ذکر دیوان خود ، در ذکر مرشد وغیرہ ۔ اس کے بعد دیوان کو پانچ فصلوں میں تقسیم کیا ہے ”فصل در ذکر سراپائے معشوق ، فصل در عیوب معشوق ، فصل در صنائع بدائع ، فصل در شہر آشوب ، فصل در ہجویت“ اور ہر فصل کے تحت ہر رباعی پر عنوان بھی دیا ہے ۔ ”فصل در صنائع بدائع“ میں شاید ہی کوئی صنعت ایسی ہو جو حسرت نے استعمال نہ کی ہو ۔ ان رباعیوں سے حسرت کی استادانہ قنوت اور فن شاعری پر گہری نظر کا پتا چلتا ہے ۔ اس دور کے شاعروں نے رباعی

گو طرح طرح سے استعمال کر کے اردو شاعری میں اس صنف کی اہمیت ہمیشہ ہمیشہ کے لیے قائم کر دی۔

اٹھارویں صدی کے پُر آشوب دور میں کئی "شہر آشوب" بھی لکھے گئے۔ اردو میں شہر آشوب اس نظم کو کہتے ہیں جس میں کسی حادثے کے بعد شہر کی بربادی، سیاسی، معاشی و معاشرتی ابتری، مختلف طبقوں اور پیشہ وروں کی تباہ حالی سے پیدا ہونے والی صورت کو ہجویہ و طنزیہ انداز میں بیان کیا گیا ہو اور جس کے پڑھنے سے مجموعی ناثر نوحے اور عبرت کا پیدا ہو۔ شہر آشوب قصیدے، مثنوی، غمسی، مسدس، رباعی، قطعے کسی بھی ہیئت میں لکھا جا سکتا ہے۔ اردو میں شہر آشوب کی روایت فارسی سے آئی اور فارسی میں یہ روایت ترکی سے آئی۔ مسعود سعد سلمان کے دیوان میں بھی ایک شہر آشوب ملتا ہے جو ۹۲ فارسی قطعات پر مشتمل ہے جن میں مختلف پیشوں کے لڑکوں کا ذکر کیا گیا ہے۔ اکبر کے عہد حکومت میں یوسف علی حسینی چرجانی نے "صفت الاصفاف" کے نام سے ایسی ہی سو رباعیوں کا ایک مجموعہ تصنیف کیا۔ شاہجہانی دور میں ہشتی نامی ایک شاعر نے "آشوب نامہ" ہندوستان کے نام سے ایک مثنوی لکھی جس میں ۶۷ اور ۶۸ میں ہونے والے واقعات کو موضوع سخن بنایا ہے۔ اس میں مختلف طبقوں کی بد حالی، مجلسی اختلال، پیشوں اور صنعتوں کی تباہی اور بے روزگاری کو بھی بیان کیا گیا ہے۔ اردو شہر آشوب کی روایت نے شاید اسی مثنوی سے اپنا چراغ روشن کیا ہے۔ میر جعفر زلی، عہد شاکر ناجی اور شاہ حاتم کے شہر آشوبوں کا ذکر ہم پہلے صفحات میں کر چکے ہیں۔ اس دور میں جن شعرا نے شہر آشوب لکھے ان میں شاہ حاتم کے علاوہ میر، سودا، قائم اور جعفر علی حسرت کے نام قابل ذکر ہیں۔ ان شہر آشوبوں میں معاشرتی، معاشی و سیاسی صورت حال کو بیان کر کے بتایا گیا ہے کہ بادشاہوں میں عدل و انصاف نہیں۔ قاضی، مفتی اور اہل کار رشوت خور اور چور ہو گئے ہیں۔ رزالوں کا دماغ آسمان پر ہے اور امیر زادے بد حال ہیں۔ مسخرے مصاحب بن گئے ہیں اور گنجی کی وجہ سے بھڑوں کا وقار قائم ہو گیا ہے۔ سپاہی نوکری کرتا ہے تو اے تنخواہ نہیں ملتی اور اے گھوڑے کے چارے دانے کی خاطر سپر بننے کے ہاں گروہی رکھنی پڑتی ہے۔ قاضی کی مسجد میں گدھے بندھے ہوئے ہیں اور ذکر صلوات اور اذان کے بجائے گدھے رینگتے ہیں۔ سوداگری تباہ حال ہے۔ شاعر جو مستغنی الاحوال تھے، رحیم یکم میں لفظ "خان کی غبر من کر قطعہ" قانعز ولادت لکھنے کی فکر میں رہتے ہیں۔

مرشد اپنے مریدوں سے پوچھتے ہیں کہ آج عرس کہاں ہے تاکہ دال خود و قلیہ و نان انہیں مل سکے۔ بائیس صوبوں کے بادشاہ کا یہ حال ہے کہ اس کے تصرف میں فوج داری گول بھی نہیں رہی۔ مسند قوی اور امیر ضعیف ہو گئے ہیں۔ دانا امیر خانہ نشین ہو گئے ہیں۔ ان سے جو ملنے آتا ہے وہ ذکر سلطنت سے منہ موڑ لیتے ہیں۔ فوج کا یہ حال ہے کہ لڑائی کے نام سے پیشاب خطا ہوتا ہے۔ پیادے نالی سے سر مٹاتے لڑتے ہیں۔ بھوک سے خادمانِ محل اور درباریوں کے منہ، بوڑھی ہتھنی کے گل کی طرح چمک کر رہ گئے ہیں۔ پیسے کی یہ قلت ہے کہ نوکروں کو اب یہ بھی یاد نہیں رہا کہ اس زمانے میں وہ چٹا بتا ہے یا گول۔ کتنوں میں اب ڈول کے بجائے لاشیں بڑی ہیں۔ نجیب زادیاں برفع پہنے گلاب کے بھول سا بچہ گود میں لیے پر آنے چائے والے سے خاک پاک کی تسبیح بیچنے کے بجائے بھیک مانگ رہی ہیں۔ اگر ادب اپنے دور اور زندگی کا آئینہ ہے تو اس دور میں لکھے جانے والے شہر آشوب اس دور کا آئینہ ہیں۔ سودا نے اپنے شہر آشوب میں حاتم کے شہر آشوب کی روایت کو آگے بڑھایا ہے لیکن ساتھ ساتھ اپنی خلافتِ قوت سے اس روایت کو ایسا نکھار بھی دیا ہے کہ سودا اور شہر آشوب ہم رشتہ ہو گئے ہیں۔ میر نے بھی ”خمس در حال لشکر“ میں اسی قسم کے موضوع کو بیان کیا ہے لیکن یہ شہر آشوب سودا یا حاتم کے شہر آشوب کو نہیں پہنچتا۔ قائم نے اپنے شہر آشوب میں ”مکرناں اور اس سے پیدا ہونے والی بربادی کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ مریدوں نے شاہ عالم نالی کو سالہ لے کر خاظم غاں پر حملہ کر کے روہیل کھنڈ میں وہ تباہی بچائی تھی کہ لوگ نادر شاہ اور احمد شاہ ابدالی کو بھول گئے تھے۔ قائم نے، ۱۷۵۰ ہندوں کے اس خمس میں، اپنے معاشرے کی تباہی و بربادی کا درد لاک لکشمہ کھینچا ہے اور شاہ عالم نالی کو بوڑھا، غیث، لچا اور ظلمِ شیطان تک کہا ہے۔ اس شہر آشوب میں قائم نے شدید غم و غصے اور کرب کا اظہار کیا ہے۔ یہی صورتِ جعفر علی حسرت کے شہر آشوب ”خمس در احوال شاہ جہاں آباد“ میں ملتی ہے جس میں احمد شاہ ابدالی کے حملے اور قتل عام کے بعد دہلی کی تباہی کی تصویر اتاری ہے۔ شاہ کمال نے اپنے طویل شہر آشوب میں آصف الدولہ کے فوراً بعد کے حالاتِ اودہ کو موضوعِ سخن بنایا ہے اور لکھا ہے کہ فرنگیوں کی کثرت سے یہ شہر اور یہ ملک فرنگستان بن گیا ہے۔ اب لوہ کی شہنائی کے بجائے فرنگیوں کی تم نم یعنی ہے۔ محل سراؤں میں گوروں کا چہرہ ہے اور اب شاہ وزیر کے بجائے فرنگی مختار ہو گئے ہیں، جس کے نتیجے میں ہر

چیز تباہ ہو گئی ہے۔ ان سب شہر آشوبوں کے موضوع ایک دوسرے سے ملتے جلتے ہیں۔ ان میں موضوعات اور صورت حال کا بیان، طرز ادا کے فرق کے باوجود، ایک سا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ سارے برعظیم میں سیاسی، معاشرتی و معاشی حالات یکساں طور پر خراب تھے۔ سودا نے اس تباہی کا ذمہ دار بادشاہوں اور امرا کی نااہلی، ان کی بے دستور اور خود غرضیوں کو ٹھہرایا ہے۔ جعفر علی حسرت نے اسے معاشرے کے اپنے اعمال کا نتیجہ بتایا ہے اور شاہ کمال نے نا اہلوں اور نیک حراموں کے اقتدار کو اس کا ذمہ دار ٹھہرایا ہے۔ اس دور میں شہر آشوبوں کی مقبولیت کا سبب یہ تھا کہ معاشرہ اپنی بربادی کے بیان کو اپنے تخیل کی آنکھ سے دیکھنے اور اس کے اسباب جاننے کا خواہش مند تھا۔ جسے صبر، نصیحت اور فنا و بے ثباتی کے موضوعات اس دور میں مقبول تھے اسی طرح شہر آشوبوں میں اپنی بربادی کی داستان پر آنسو چا کر معاشرہ اپنے غم کو ہلکا کر رہا تھا۔ شہر آشوب اس دور میں غم و اندوہ میں غرق معاشرے کا گیتھار سس کر رہے تھے۔ اس دور کے شہر آشوبوں میں یہ خصوصیت یکساں طور پر ملتی ہے کہ حالات زمانہ کے واقعاتی بیان کے باوجود شاعرانہ تخیل اور انداز بیان نے تخلیقی سطح کو برقرار رکھا ہے۔ ان شہر آشوبوں میں شاہ حاتم، سودا، حسرت اور کمال کے شہر آشوب حساس انسان کے جذبات کی ترجمانی کرتے ہیں۔ شاہ حاتم کے شہر آشوب کا اثر سودا کے شہر آشوب پر بڑا ہے اور سودا کے شہر آشوب کا اثر نہ صرف اس دور میں لکھے جانے والے دوسرے شہر آشوبوں پر بلکہ مصحفی، جرأت، راسخ اور ظہیر اکبر آبادی کے شہر آشوبوں پر بھی بڑا ہے۔ اس صغیر مکتب میں سودا سب سے زیادہ کامیاب ہیں۔

اس دور میں "واسوخت" نے بھی مقبولیت حاصل کی۔ واسوخت اس لفظ کو کہتے ہیں جس میں شاعر اپنے محبوب کی بے وفائیوں سے تنگ آ کر نہ صرف اسے جلی گئی سناٹا ہے بلکہ اسے چھوڑ کر کسی اور سے دل لگانے کا اظہار بھی کرتا ہے۔ واسوخت معاملہ بندی ہی کی ایک صورت ہے۔ سودا نے وحشی یزدی کے ترکیب بند کا ایک شعر اپنے ترکیب بند میں، جسے کلیات سودا میں واسوخت کا نام دیا گیا ہے، استعمال کیا ہے جس سے معلوم ہوا کہ اس قسم کی شاعری کا بھی فارسی روایت سے تعلق ہے اور سودا نے وحشی یزدی ہی کے موضوع کو اپنے انداز میں برتا ہے۔ لیکن یہ بات ابھی تک تخلیقی طلب ہے کہ واسوخت کی اصطلاح ایران میں وضع ہوئی یا برعظیم میں، اور کیا وحشی یزدی کا

وہ ترکیب بند ، جو فارسی کا پہلا واسوخت کہا جاتا ہے ، دیوان وحشی کے قدیم نسخوں میں واسوخت کے نام سے درج ہے یا یہ عنوان بعد کا اضافہ ہے ۔
 غاں آرزو نے اپنی لغت ”چراغ ہدایت“ میں واسوخت کی اصطلاح تو نہیں دی ہے لیکن واسوخت کے معنی ”اعراض و روگردائیدن“ دے ہیں ۔ ”نجم الفنی غاں نے لکھا ہے کہ ”واسوخت یزاری کو کہتے ہیں اور اس نظم کا نام ہے جس میں معشوق سے یزاری اور عاشق کے لیے بے پروائی کا مضمون اور دوسرے معشوق سے دل لگانے کی چھڑ ، کہ اس کو جلی گئی کہتے ہیں ، لکھیں ۔“ ۵
 غزل میں محبوب سے باتیں کی جاتی ہیں اور اس کے حسن و ادا کی تعریف کر کے جذباتِ حسن و عشق کا اظہار کیا جاتا ہے ۔ واسوخت غزل سے اسی طرح متضاد ہے جسے ہجو مسمیہ کہتے ہیں ۔ واسوخت میں اظہارِ عشق کے بجائے محبوب سے یزاری کا اظہار کیا جاتا ہے اور دوسرے سے دل لگانے کی دھونس دی جاتی ہے تاکہ محبوب بے وفائی سے باز آ جائے اور عاشق کی طرف متوجہ ہو جائے ۔
 مظہر جانجاناں کے فارسی دیوان میں بھی ایک واسوخت ملتا ہے ۔ سودا سے پہلے آبرو (م ۱۱۳۶/۳۴۲ ع) نے ”جوش و خروش“ کے عنوان سے جو ترکیب بند لکھا ہے وہ بھی واسوخت ہے ۔ شاہ حاتم کے دیوان قدیم میں ایک ترکیب بند ”سوز و گداز“ کے عنوان سے ملتا ہے جو ۱۱۳۹/۲۷ - ۱۲۶ ع کی تصنیف ہے اور اس میں بھی بہت و موضوع وہی ہے جو آبرو ، سودا اور وحشی یزدی کے ہاں ملتا ہے ۔ دیوانِ تاہاں کا ترکیب بند بھی موضوع کے اعتبار سے واسوخت ہے ۔ میر کے کلیات میں چار واسوخت ملتے ہیں جو مسمدس کی بہت میں ہیں لیکن موضوع وہی ہے ۔ قائم چاند پوری کے ہاں بھی ایک واسوخت ملتا ہے جو میر کی طرح مسمدس کی بہت میں ہے ۔ کلیات میر حسن میں بھی ۱۹ بند کا ایک ترکیب بند ملتا ہے جو واسوخت ہے ۔ آبرو ، حاتم ، سودا اور یزدی کے واسوختوں کے برخلاف اس کا ہر بند چھ مصرعوں کے بجائے آٹھ مصرعوں پر مشتمل ہے ۔ دیوان بیان میں بھی ایک واسوخت ہے جس کا ہر بند چھ یا آٹھ مصرعوں کے بجائے دس مصرعوں پر مشتمل ہے اور ہر بند کا آخری شعر فارسی میں ہے ۔ کلیات جعفر علی حسرت میں بھی دو واسوخت ملتے ہیں ۔ ایک غمخس جس کا عنوان ”در شکوہ و شکایت“ ہے اور دوسرے کا عنوان ”وا سوز“ ہے جس کا ہر بند آٹھ مصرعوں پر مشتمل ہے اور ہر بند کا آخری شعر فارسی میں ہے ۔ حسرت نے اپنے واسوخت کو ”وا سوز“ کا نام دیا ہے اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اسی دور میں اس نوع کی نظموں کا نام واسوخت رائج نہیں ہوا تھا ۔ ہر شاہ

ترکیب بند یا سمدس و منمن سبب نظم لکھ کر اس کا کوئی عنوان قائم کر دیتا تھا یا پھر اس پر سمدس ، ترکیب بند لکھ دیتا تھا ۔ آبرو نے اپنی ایسی نظم کا عنوان ”جوش و غروش“ ۔ حاتم نے ”سوز و گداز“ اور حسرت نے ”در شکوہ و شکایت“ رکھا ہے جب کہ میر حسن نے ترکیب بند اور قائم نے سمدس لکھا ہے ۔ حسرت پہلے شاعر ہیں جنہوں نے اپنے واسوخت کو ”وا سوز“ کا لہجہ دیا ہے اور بعد کے دور میں یہ ”واسوز“ واسوخت ہو گیا ۔ اس دور میں محبوب امرت تھا یا طوائف تھی اور دونوں کا ہرجائی و سہ و لا ہولا ایک عام بات تھی ۔ اس دور میں واسوخت کی مقبولیت اور بعد کے دور میں اس کے عام رواج کا ایک بنیادی سبب یہ بھی تھا ۔

”عشق“ اس دور کا بنیادی رویہ ہے ۔ یہ دور اپنے ظاہر و باطن کا اظہار اس حوالے سے کرتا ہے ۔ ظاہر کے اظہار کو عشق مجازی اور باطن کے اظہار کو عشق حقیقی کا نام دیتا ہے ، لیکن دونوں کے اظہار کے لیے علامات و اشارات ایک سے استعمال کرتا ہے ۔ اسی لیے مجاز و حقیقت ایک ہی پیرائے میں جلوہ گر ہوتے ہیں ۔ جن علامات کے ذریعے درد نے اپنے تجربات و واردات کا اظہار کیا ہے انہی علامات کے ذریعے میر اور سودا نے اپنے تجربات کا اظہار کیا ہے ۔ جام و سہ ، ساق و سہ خانہ ، رند خراباق ، پر مغال ، بت و بت خانہ ، دیر و حرم ، مسجد و کلیسا ، تیغ و سناہ ، گل و بلبل ، بہار و غزال ، عدو و رقیب ، شمع و پروانہ ، شاہ و گدا ، زلف و گیسو ، شہزادہ و ادا ، تسبیح و زلزار ، زاہد و کافر ، قاتل و صیاد ، ریزن و راہنما ، گشتی ، سفینہ ، بحر ، موج و حباب ، ناخدا و گرداب ، ساز و رقص ، فراق و وصال وغیرہ اس دور کی بنیادی علامات ہیں ۔ ان علامات میں مفہوم کی اتنی تہیں ہیں اور یہ علامتیں فارسی و اردو شاعری میں اتنی عام ہیں کہ غزل کی شاعری پورے ابلاغ کے ساتھ اشاروں کی شاعری بن گئی ہے ۔ ان علامات سے احساس و معنی کی اتنی شعاعیں نکلتی ہیں کہ ہر شخص اپنی بساط کے مطابق ان سے لطف اندوز ہوتا ہے ۔ ہر دور ان علامات کے معنی اپنے زمانے کے پس منظر میں سمجھتا ہے ، اسی لیے جوہر فلک ، صیاد و قفس ، ناصح و محذوب اور زاہد و کافر وغیرہ کے معنی ہر دور میں بدلتے رہے ہیں ۔ یہ ساری علامات ”عشق“ کی تابع ہیں اور ساری بات ، سارے تجربات انہیں کے ذریعے جان کیے جاتے ہیں ۔ یہ دور عشق کے حوالے سے انسان ، کائنات اور خدا کے رشتوں کو سمجھتا ہے ۔ قرآن کے مطابق اللہ وود (عاشق ، چاہنے والا) ہے ۔ انجیل کے مطابق خدا عشق ہے ۔ یہی عشق ساری کائنات پر حاوی ہے :

عشق اک عشق بیدار رہا ہے تمام آسمان میں
(میر) عشق زندگی کا آہنگ اور نظامِ عالم کا نالیم ہے :

گیا حقیقت گہیوں کہ کیا ہے عشق

حق شناسوں کا ، ہاں خدا ہے عشق
(میر) میر کے نزدیک عشق ہی خالق ، خلق اور باعثِ ایمانِ خلق ہے جس پر انہوں نے اپنی مشابہت 'شعلہ' شوق' ، 'دربائے عشق' اور 'معمالاتِ عشق' کے آغاز میں روشنی ڈالی ہے ۔ سراپا آرزو ہونے سے انسان اعلیٰ مقصد سے ہٹ جاتا ہے ۔ دل بے مدعا کے معنی ہیں کہ تمام خواہشات گلو ترک کر کے ایک اعلیٰ مقصد پر ماری توجہ مرکوز کر دی جائے اور اسی کا حصول مقصدِ حیات بن جائے :

سراپا آرزو ہونے نے بندہ کر دیا ہم گو

وگر نہ ہم خدا تھے گر دل بے مدعا ہوتے
(میر)

روایت کی رو سے یہ بہت بڑا انسانی اور انفلایں نقطہ نظر ہے ۔ میر کے نزدیک عشق کا یہی وہ تصور تھا جو اس معاشرے کے انسان میں نئی زندگی کی روح بھونک سکتا تھا ۔ میر کے دور میں کسی مقصد کے لیے جان دینا ایک عجوبہ بات تھی ۔ میر نے موت کے روایتی تصور کو ، جو مجاہدانہ تصور ہے ، اپنے تصورِ عشق میں شامل کر کے اپنی شاعری کے ذریعے واضح کیا اور موت کو زندگی سے ہم رشتہ کر کے ایک نیا تسلسل پیدا کیا ۔ میر کی مشابہت کے سارے کردار عشق کے اعلیٰ مقصد کے لیے اپنے جان دے دیتے ہیں گویا یہ بھی زندگی کا ایک تسلسل ہے ، اور وصلِ محبوب کے لیے ، جو اعلیٰ مقصد کا اشارہ ہے ، اس منزل کو سر کرنا ضروری ہے ۔ یہی وہ تصورِ عشق ہے جو اقبال کی شاعری میں نئی قوت کے ساتھ ابھرتا ہے ۔ میر نے اس تصورِ عشق کو ، اپنی شاعری کے ذریعے ، انسانی تخیل کا حصہ بنا کر جذباتی و عملی سطح پر عسوسات کی شکل دے دی ۔ میر درد کے ہاں بھی عشق ہی سے نظامِ کائنات قائم ہے ۔ عشق ہی انسان کو علویت کے درجے پر فائز کرتا ہے ۔ عشق ہی ماری انسانی عشقوں کا طبیب ہے جس کے سامنے عقل عاجز ہے اس لیے حقیقتِ مطلق کا ادراک عقل کے ذریعے نہیں ہو سکتا ۔ یہ کام عشق ہی کے ذریعے انجام پا سکتا ہے ۔ میر درد کے ہاں عشقِ مجازی مرشد سے محبت کا نام ہے اور یہی عشقِ مجازی اے مطلوبِ حقیقی تک پہنچا دیتا ہے ۔ یہی وہ تصورِ عشق ہے جو ابن العربی کے ہاں ملتا ہے جہاں سارے تصورات ، ماری کائناتِ عشق کے دائرے میں سمٹ آتے ہیں ۔ جب ابن العربی

کہتے ہیں ”میرا دل پر ایک صورت کا مسکن بن گیا ہے۔ یہ غزالوں کے لیے ایک چراگاہ ہے اور عیسائی راہبوں کے لیے خانقاہ اور بت پرستوں کے لیے مندر اور حاجیوں کے لیے کعبہ اور الزواج توراۃ اور کتاب القرآن، میں مذہب عشق کا پیرو ہوں اور اسی سمت چلتا ہوں جہر اس کا کارواں مجھے لیے جائے کیونکہ میں میرا دین ہے اور یہی میرا ایمان“ تو وہ اسی تصور عشق کو بیان کرتے ہیں۔ میں وہ عشق ہے جو منصور حلاج کو انا الحق تک لیے جاتا ہے۔ میر کی ”کشکش کا ماحصل یہی ہے کہ اعلیٰ ترین زندگی کو عام ترین زندگی سے ہم آہنگ بنایا جائے۔ اس اعلیٰ ترین زندگی کا نام ان کے ہاں عشق ہے۔ وہ عشق کو دیا کے معمولات سے الگ نہیں رکھتا چاہتے بلکہ اس میں سمو دیتے ہیں۔“ اے اسی تصور عشق کے ساتھ اس دور میں حقیقی و مجازی سطح پر وہ تمام تجربے بیان میں آئے ہیں جو جسم و روح دونوں سے تعلق رکھتے ہیں۔

اس دور میں، عشق کی علوی سطح کے ساتھ ساتھ، انسانی عشق کی عام سطح بھی جہت واضح ہے۔ اس معاشرے میں عورت پردے میں رہتی تھی اور عورت مرد کو ایک دوسرے سے ملتے جلنے کے مواقع حاصل نہیں تھے اسی لیے اس دور کا عاشق ہجر زدہ ہے۔ ہجر کی لیے وصل کی کیفیت پر حاوی ہے۔ اس دور کے عاشق اور آج کے عاشق میں فرق یہ ہے کہ آج کا عاشق اپنی محبوبہ سے ملتا اور کار یا اسکوٹر پر اس کے ساتھ بھرتا ہے۔ دونوں ہاتھ میں ہاتھ ڈالے باغ کی سیر کرتے ہیں، ساتھ سفر کرتے ہیں، ایک دوسرے سے لگ کر بٹھکتے ہیں، ایک دوسرے کے ساتھ دنیا دیکھتے ہیں اور ہوٹلوں میں کھانا کھاتے ہیں۔ اس ملتے جلنے سے عشق میں ہجر کے پپائے وصل کی سرشاری پیدا ہوتی ہے۔ آج کا عاشق اپنے محبوب سے براہ راست مخاطب ہے۔ میر و سودا کے دور کا عاشق اپنے محبوب سے براہ راست مخاطب نہیں تھا بلکہ اپنی بات اشاروں گھبراہٹوں میں محبوب تک پہنچاتا تھا۔ اردو غزل کا انداز خود کلامی الہی معاشرتی پابندیوں کا نتیجہ ہے۔ لیکن جب کبھی اے محبوب سے ملتے کے مواقع میسر آ جاتے تو وہ اسی طرح ملتا جس طرح آج کا عاشق ملتا ہے۔ میر حسن کی مثنوی ”سحر الیاس“ میں بے نظیر گل کے گھوڑے پر میر گھڑتا جب بدر منیر کے خانہ باغ میں اُترتا ہے تو ملاقات پر وہی کچھ ہوتا ہے جو آج کے عاشق و محبوب کے درمیان ہوتا ہے۔ میر کی مثنوی ”معاہلات عشق“ میں یا میر اثر کی مثنوی ”غواب و خیال“ میں جب عاشق و معشوق ایک دوسرے سے ملتے ہیں تو وہاں بھی یہی صورت سامنے آتی ہے۔ صرف معاشرتی رواج اور پردے کی

ہاندیوں نے وہ صورتِ غرق پیدا کر دی تھی جو ہمیں اس دور کی شاعری میں عام طور پر نظر آتی ہے ۔

اسرد ہوسنی اور طوائف سے عشق کی روایت بھی پودے اور مرد عورت کو الگ الگ رکھنے کے رواج سے پیدا ہوئی تھی ۔ چار دیواری میں رہنے والی عورت سے عشق کرنا یا اس کے وصل سے سرفراز ہونا ایک ایسی ناقابلِ برداشت بات تھی کہ سارا معاشرہ اٹھ کھڑا ہوتا تھا ۔ ایک بار تو اب شجاع الدولہ نے لالگوں کے سردار راجہ ہمت چاند کی معرفت ایک کھتری عورت کو حاصل کر لیا تو بارہ ہزار کھتری تنگے پاؤں لنگے سر احتجاج کرتے دیوان رام لڑائی کے ساتھ پہنچ گئے ۔^۹ فتح روپیل کھنڈ کے بعد شجاع الدولہ نے حافظ رحمت خان کی اٹھارہ سالہ لڑکی کو بلوایا تو اس نے ہنگام وصل پیش قبض جائے مخصوص کے پاس ایسا مارا کہ وہ اس زخم سے جان بر نہ ہو سکا ۔^{۱۰} شجاع الدولہ ساری عمر طوائفوں سے دل بہلاتا رہا اور کسی نے کوئی اعتراض نہیں کیا ، لیکن جب پردہ نشینوں پر نظر کی تو معاشرے نے اسے برداشت نہیں کیا ۔ اسی معاشرتی رواج کے باعث طوائف نے اس دور میں ایک تہذیبی ادارے کی شکل اختیار کر لی تھی ۔ جس صورت حسین لڑکوں کے ساتھ تھی ۔ مرزا علی لطف نے تاہاں کے ذہل میں لکھا ہے کہ ”ہندو مسلمان ہر کلی کوچے میں ایک نگاہ ہر اس کے لاکھ جان سے دین و دل لہر کرتے تھے اور ہرے کے ہرے عاشقانِ جانباڑ کے ہاں میں اس لبر جان بخش مسیحا دم کے مرتے تھے ۔“^{۱۱} پھر ہاں ہرین کسی جوانِ رعنا پر عاشق ہو گئے اور اسی کشمکشِ عشق میں جان دے دی ۔^{۱۲} یہی صورت آفتاب رائے رسوا کے ساتھ پیش آتی جس کا ذکر ہم چلے کر چکے ہیں ۔ اسی لیے اس دور کا محبوب ہرجائی ہے :

ظالم ہے ، جنگ جو ہے ، کافر ہے ، سنگ دل ہے (نفاں)
اور اسی روپ میں اس دور کی شاعری میں نظر آتا ہے :

پہچنے اس کے جو لگا اتنا بھرے ہے حسرت
ساتھ آیا ہے ترے وہ بت ہرجائی کیا

(حسرت عظیم آبادی)

ہرگز میرا وحشی نہ ہوا رام کسی کا

وہ صبح کو ہے ہمارا ، شام کسی کا (نفاں)
نہ سن سکوں کہ کہیں یاں کہیں ہو غیر کے گھر

چاہ رہو تو چاہ ہی رہو وہیں تو وہیں (جعفر علی حسرت)

جعفر علی حسرت کے یہ ہیں شعر اور دیکھئے جن سے اس دور کے عاشق و محبوب کے رویوں کا فرق سامنے آتا ہے :

فتنہ و فسائل و آفتاب چہساب یعنی تم
 طسام و عشوہ گر و آفتاب چہاب یعنی تم
 غصہ و زار و دل انگاز و حزین یعنی ہم
 گل رخ و صیم ترن و غنچہ دہلاب یعنی تم
 بخوار و آوارہ و بے چارہ غمیب یعنی ہم
 شوخ و طلتاز و ستم کار زساب یعنی تم

غرضی کہ عشق کے حوالے میں سے یہ معاشرہ انسانی و ماورائے انسانی ، جہانی اور روحانی رشتوں کو دیکھتا اور سمجھتا تھا ۔

اٹھارویں صدی اردو شاعری کی غیر معمولی ترقی کی صدی ہے اور میر و سودا کا دور اس کا ایک نقطہ عروج ہے ۔ اردو شاعری کے اس دور کے بارے میں عام طور پر یہ سوال کیا جاتا ہے کہ کیا اردو شاعری کے عروج کا تعلق سیاسی زوال سے ہے یا پھر شاعری کا عروج سیاسی زوال کے دور میں ہوتا ہے ؟ اگر غور سے دیکھا جائے تو اس عروج کا تعلق سیاسی زوال سے نہیں بلکہ سیاسی زوال کے ساتھ فارسی زبان کے اثر و نفوذ کے کٹم سے کم ہونے اور اس صدی کے آخر تک اس کے خاتمے سے ہے ۔ اس دور زوال میں وہ ہند ، جو فارسی زبان نے اردو زبان کے دریا پر بالندہ رکھا تھا ، ٹوٹ گیا ۔ اس ہند کے ٹوٹنے ہی سوکھی ، سیاسی زرخیز زمین سرسبز و شاداب ہو گئی اور ادب کا رشتہ براہ راست عام آدمی سے قائم ہو گیا ۔ اس کے ساتھ وہ دی ہوئی تخلیقی قوتیں بروئے کار آ گئیں جو اب تک بے استعمال بڑی تھیں ۔ یہی عمل اطالوی شاعر دانٹے کے دور میں ہوا تھا جب اس نے اپنی شہرۂ آفاق تصنیف ”طریۃ خداوندی“ لاطینی زبان کی بجائے ، جو فارسی کی طرح محدود و مخصوص طبقے کی زبان تھی ، اطالوی زبان میں لکھی ۔ میر اثر نے جب اپنی مشہور ”غرائب و خیال“ لکھی تو اس کی بات دیکھتے ہی دیکھتے ہر طبقے میں پہنچ گئی اور اس کی وجہ ابھی یہی تھی کہ یہ مشہور فارسی کے بجائے ریختہ (اردو) میں لکھی گئی تھی ۔ میر اثر نے اسی بات کا اظہار ان اشعار میں کیا ہے :

ایک تو ریختہ ہے سہل زبان
 دوسرے جب کہ ہو بہ شوخی زبان

بسکہ سمجھتے ہیں اس کو سارے عوام
جن کو نے لفظ ہے ، نے فکر ہے کام

فارسی کے مستند اقتدار سے بٹھتے ہی اردو شاعروں کو بھی وہی مقام مل گیا اور دربار سرکار ، امراء و نوابین کی ویسی ہی سرپرستی حاصل ہو گئی جیسی اب تک صرف فارسی گوئیوں کو حاصل تھی ۔ میر اپنی اردو شاعری ہی کی وجہ سے رعایت خان اور راجہ لاگروہل کے مقرب اور آصف الدولہ کے دربار سے وابستہ ہوئے تھے ۔ سودا بھی مہربان خان ولد ، شجاع الدولہ اور آصف الدولہ سے اردو شاعر کی حیثیت ہی سے منسلک تھے ۔ میر سوڑ بھی مہربان خان ولد اور آصف الدولہ کے دربار سے اس حیثیت سے وابستہ تھے ۔ میر حسن شاعری کے تعلق ہی سے سالار جنگ اور ان کے بیٹے کے متوسل ہوئے ۔ یہ صرف چند مثالیں ہیں ورنہ اس دور کے سب قابل ذکر شاعر کسی نہ کسی چھوٹے یا بڑے دربار سے وابستہ تھے اور یہ دربار عظیم آباد ، مرشد آباد ، دکن ، روہیل کھنڈ ، اودھ ، کولاننگ وغیرہ میں اردو شاعروں کی سرپرستی کر رہے تھے ۔ نواب و امراء کے ہاں صیفہ شاعری الگ قائم تھا ۔ مرزا احسن علی احسن کے ذکر میں مصحفی نے لکھا ہے کہ ”نواب وزیر مرحوم کی سرکار میں صیفہ شاعری میں عزت و امتیاز رکھتے تھے“۔ ۱۲ جعفر علی حسرت کے بارے میں لکھا ہے کہ ”اب تک پیشہ شاعری ذریعہ معاش رہی ہے ۔ آخر آخر کچھ عرصہ صاحب عالم مرزا جہاندار شاہ کی سرکار میں بھی عزت و امتیاز رکھتے تھے“۔ ۱۳ شیخ ولی اللہ عیب کے ذیل میں لکھا ہے کہ ”چند سال سے مرشد زادہ آفاق مرزا بد سلیمان شکوہ بہادر کے حضور میں امتیاز رکھتے ہیں“۔ ۱۴ اس طرح اس دور میں اردو شاعری بھی فارسی کی طرح ذریعہ معاش بن گئی تھی ۔ عوام ، جو اب تک لفظ شاعری سے محروم تھے ، اردو شاعری میں گہری دلچسپی لے رہے تھے ۔ نتیجے کے طور پر اردو شاعری کا چرچا عام ہو گیا اور عوام خود بھی شاعری کرنے لگے ۔ انہارویں صدی میں لکھنے جانے والے تذکرے دیکھتے تو مشاعروں کے عام رواج کا پتا چلتا ہے ۔ بدلتی میر کے ہاں ہر مہینے کی پندرہویں تاریخ کو مشاعرہ ہوتا تھا ۔ ۱۵ مرزا جوان بخت جہاندار شاہ کے ہاں مہینے میں دو مرتبہ مشاعرہ ہوتا تھا ۔ ۱۶ ”دستور الفصاحت“ سے پتا چلتا ہے کہ مرزا حاجی ، مولوی عیب اللہ اور سید مہر اللہ خان شیور کے ہاں پابندی سے مشاعرے ہوتے تھے ۔ ۱۷ نواب بد ہار خان چادر ، مرزا میڈو ، فرزند نواب شجاع الدولہ کے ہاں نظم مشاعرہ قائم تھی ۔ مرزا سلیمان شکوہ کے ہاں لکھنؤ میں مدت تک مشاعرے ہوتے رہے ۔ ۱۸

اُردو شاعری کے عام رواج کی وجہ سے سیاسی زوال نہیں بلکہ فیدر فارسی سے رہائی تھی۔ محمود شیرانی نے لکھا ہے کہ ”راجا سے پرچا تک شوقِ شعر میں ڈوبا ہوا تھا۔ مرد، عورت، عاسی و عالم، مسلمان ہندو بلکہ لڑکی زادوں تک میں یہ ذوقِ سرایت کر گیا تھا۔ سلاطین، عیال، امراء و علماء، سپاہ و اہل دیوان کے علاوہ ہر طبقے کے پوشہ و روں پر شاعری کا رنگ چڑھا ہوا تھا۔ ۱۹۱۱ء جب سارے معاشرے کے ہر طبقے کا تخلیقی شعور کسی زبان میں اس طور پر شامل ہو جائے تو اس کی ترقی یقینی ہے۔ یہی عمل اس صدی میں ہوا اور اُردو شاعری برعظیم کے ایک کونے سے دوسرے کونے تک پھیل گئی۔ اُردو زبان کی تخلیقی صلاحیتوں کو اپنے تصرف میں لا کر اس معاشرے نے نئے سرے سے خود کو دریافت کیا تھا۔

اس دور کی شاعری کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ اُردو شاعری کا عام مزاج مذہبی نہیں ہے۔ اس میں جو علامات یا تلمیحات عام طور پر استعمال ہوتی ہیں وہ بھی غیر مذہبی (Secular) ہیں اور مذہبی علامات بھی متضاد علامتوں سے ہم رشتہ ہو کر اپنا مزاج بدل دیتی ہیں۔ مثلاً فارسی کی طرح ہمارے شاعروں نے بھی تسبیح و زُلمار، دیر و حرم، کعبہ و بت خانہ وغیرہ کو ایک ساتھ استعمال کیا ہے۔ باد و ساغر، جام و مینا زندگی کا اشارہ بن گئے ہیں۔ گزارِ خلیل، لعزِ داؤدی، صبرِ ایوب کے ساتھ دست و انرا سیلاب، چم و کے، خسرو و شیریں، لیلیٰ و مجنون، کرشن اور رادھا، رام و سیتا بھی ایک ساتھ استعمال ہوئے ہیں۔ اس شاعری کا مزاج ’ملائییت‘ اور تنگ نظری کا دشمن ہے۔ اس لیے اس دور کے شعرا نے زاہد، ناصح، شیخ، واعظ و محاسب پر جس سے دُردی ہے چوڑی کی ہیں ان سے بھی اس شاعری کے مزاج کا پتا چلتا ہے۔ کسی شاعر کا دیوان پڑھیے آپ کو اس رنگ کے بہت سے شعر ملیں گے۔ مثلاً :

عسب سے گزواتار کے پڑھو نماز شیخ

(سودا) جلد سے ورنہ سر کو اٹھایا نہ جائے گا

کیا جانیں شیخ کعبہ گیا یا یہ مرنے دیر

(سودا) اتنا تو جانتے ہیں کہ ہیانہ لے گیا

مفت آبروئے زاہد علامہ لے گیا

(میر) اک ’منع‘ یہ اُسر کے عینہ لے گیا

شیخ کی سی ہی شکل ہے شیطان

(میر) جس سے شبِ اشتلام ہوتا ہے

- جن کے سبب ہے دیر کو تو نے کیا خراب
(درد) اے شیخ ان بتوں نے سرے دل میں گھر کیا
زاہدا شرکِ غنی کی بھی خبر لک لینا
(درد) ساتھ پر دائرہ تمبیح کے زلزلہ بھی ہے
نہ کنیوں ازار کی سہری ہی شیخ جی سی لیں
(قائم) سرین جو بہر وضو داب داب رکھنے ہیں

جس مصلحتے پہ چوڑ کیے نہ شراب
(قائم) اپنے آئین سب وہ پاک نہیں

یہ ہم نے اس دور کے چار شاعروں کے دیوان سے چند اشعار یوں ہی چن لیے ہیں ورنہ ایسے اشعار ، جن میں مذہبی تنگ نظری کا مذاق اڑایا گیا ہے ، ہر شاعر کے ہاں ملیں گے ۔ کھلے دل سے اپنے باطن کا اظہار ، خود پر ہنسے اور طنز کرنے کا حوصلہ ، دین و لادین کو ایک سطح پر دیکھنے کا رجحان ، خوشی و غم ، دکھ سکھ ، بلندی و ہستی کو ایک ساتھ رکھنے کا عمل اس دور کی شاعری کا عام میلان ہے ۔ اس دور کی شاعری ، حقیقت کی تلاش میں ، ایک طرف اپنے باطن کی گہرائیوں میں اتر کر انسانی کیفیات و محسوسات کا ایک شہر آباد کرتی ہے اور دوسری طرف خارجی حقائق سے آنکھیں ملا کر اُسے بھی شعر میں بیان کر دیتی ہے ۔ داخلیت اور خارجیت دونوں اس دور میں ساتھ ساتھ چل رہے ہیں ۔

غزل کی شاعری میں اس دور کی آواز ، علامات اور انداز بیان کی عمومیت میں چھپی ہوئی ، اشاروں اشاروں میں معاشرے تک پہنچتی ہے ۔ شاعر و قاری کے درمیان ابلاغ کا گہرا رشتہ قائم ہے ۔ اس دور کی شاعری میں ”شکست“ کا لفظ بار بار ملتا ہے ۔ کبھی شکستِ دل کی صورت میں اور کبھی شکستِ شہسہ یا شکستِ پا کی صورت میں ۔ اسی طرح فریاد ، ظلم ، قتل ، بیار ، درد ، وحشت ، فحش ، عید ، صیاد ، آبیانہ کے الفاظ بار بار کثرت سے استعمال ہوئے ہیں ۔ اس دور میں یہ الفاظ بکڑے ہوئے حالات اور چاروں طرف ہونے والے واقعات کی ترجمانی کر رہے تھے ۔ آج یہ صرف لغوی معنی کا اظہار کرنے کی وجہ سے ابلاغ کی اس سطح سے ہٹ گئے ہیں جو اس دور میں پورے طور پر موجود تھی ۔ اس دور کے پس منظر میں اس دور کی شاعری کو پڑھیے تو عام سا شعر بھی ہم سے ہم کلام ہونے لگتا ہے :

- ایک باری نو گیا قتل اک عالم ظالم
(حائم) بھر یہ لے پالتہ میں شمشیر کمر کیوں تو گنہی
دھوپ میں جلتی ہیں غربت و ملنوں کی لائیں
(میر) نیرے کوچے میں مگر سایہ دیوار نہ لہا
گئے تہدی ہو ہم آواز جب میرا آ لوٹا
(میر) یہ ویران آبیانے دیکھنے کو ایک میں چھوٹا
نفس بیٹھے ہے کہاں خواہش آزادی کا
(میر) تنگ ہے لہام رہائی تری عینادی کا
ہم گرفتار حال ہیں اپنے
(میر) طائر ہر پرندہ کے مانند
ہم نہ ہشتک عالم میں دور خاص ہے
(میر) ہزار حیف کہنوں کا چرخ حاسی ہے

عشقہ علامات کے ہیں وہ اشارے تھے جن کی مدد سے یہ دور اپنے جذبات و
تجربات کی ترجمانی کر رہا تھا۔ اردو شاعری کی عام مقبولیت کا سبب بھی یہی تھا
کہ قاری و شاعر کے درمیان برابر راست اور گہرا رشتہ قائم تھا۔ وہ لوگ جو
اردو شاعری پر یہ اعتراض کرتے ہیں کہ اس میں چور و ستم، غم و اندوہ اور
کل و بابل کے علاوہ کچھ نہیں ہے، انہیں چاہیے کہ وہ اس شاعری کو علامات
کی روایت کے حوالے سے دیکھیں۔ اگر شاعری کو صرف لغوی معنی کے حوالے
سے دیکھا جائے تو دلیا کی ساری شاعری آج بے معنی ہو جائے گی۔ بھر غزل کا تو
مزاج ہی یہ ہے کہ وہ حقیقت کو مجاز کے آئین میں چھپا لیتی ہے۔ ستر دلبران
کو حدیث دیگران میں اور زندگی کے واقعات و قلبی واردات کو مخصوص علامتوں
کے ذریعے بیان کرتی ہے۔ چلے بھی اسی طرح بیان کرتی تھی، اُس دور میں بھی
اسی طرح بیان کیا اور آج بھی اسی طرح بیان کر رہی ہے۔ اُس دور میں شہال
سے لے کر دکن تک فرنگی غلبہ تیزی سے ہو رہا تھا۔ میر و سودا اور دوسرے
معاصر شعرا کے ہاں فرنگ کا لفظ بار بار استعمال ہوا ہے۔ یہ لفظ جب غزل کے
مزاج میں عشق کا اشارہ بن کر شامل ہوا تو اس دور کے تعلق سے معاشرے کے
دلی احساسات کی ترجمانی کرنے لگا۔ مثلاً دوسری صف کے شاعروں کے یہ چند
شعر دیکھیے :

- دین و آئینہ فرنگی سب مجھے ہیں اختیار
(شاہ تراب) بھر بہت کہوں رسم غوک و سے گاہ باقی رہے

غلبہ قوم نصارا ہسکہ دستا ہر طرف
 مگر ظہور اپنا شباب اے مہدی آخر زمان (شاہ تراب)
 حسرت کے دل کو بند کیا چار سو سے گہیر
 کیا تیری زلف میں بھی ہے قیدِ فرنگِ شوخ (جعفر علی حسرت)
 قیدِ فرنگِ زلف نہ کافر گو ہو نصیب
 جو وارِ بھنسا ہمیشہ گرفتار ہی رہا (حسرت عظیم آبادی)
 ہمارا حال لہٹ اب تو تنک ہے عیتاد
 قص ہے یا کہ یہ قیدِ فرنگ ہے عیتاد (حسرت عظیم آبادی)
 نہ چھٹا اس کی زلف میں جو بھنسا
 سچ ہے قیدِ فرنگ کے مساند (شاہ ہندی پیدار)

فرنگ و قیدِ فرنگ کا ذکر محبوب کے حوالے سے ہوا ہے۔ وہ محبوب جو سنہ کر ،
 چٹا جو اور قاتل و ظالم ہے۔ اردو غزل اشاروں اور علامات کے ذریعے ہی اپنے
 تجربات کا اظہار کرتی ہے اور اس بات کو ذہن نشین رکھتے ہوئے اردو غزل سے
 دورے طور پر لطف اندوز نہیں ہوا جاسکتا۔ میر و سودا کے دور میں یہ علامات
 و کنایات مستقل ہو کر قائم ہو جاتے ہیں۔ اس دور کے شاعروں نے اپنے سارے
 جذبات و واردات ، فکر و خیال کے سارے چلو ، اپنا درد و کرب ، اپنے غم و الم
 اپنے زمانے کی روح کی انفرادی و اجتماعی تصویریں اسی انداز سے اور اسی
 سطح پر اپنی شاعری میں اتاری ہیں۔ اس دور میں یہ بات بھی واضح ہو گئی کہ
 اردو ادب کس حد تک فارسی ادب سے آکنساز فیض کمر سکتا ہے۔ فارسی
 اثرات کا یہ آخری سفر تھا جو اس صدی کے خاتمے تک گرم و پیش اپنی منزل
 کو پہنچ گیا۔ اس دور کی اردو غزل ، فارسی کے گہرے اثرات قبول کرنے کے
 باوجود ، فارسی سے الگ اور ممتاز ہے۔ میر کی غزل میں برعظیم کی تہذیبی روح
 اسی طرح آج تک چھپک رہی ہے جس طرح حافظ کی غزل میں فارسی تہذیب بول
 رہی ہے۔

اس دور کی ایک قابل ذکر بات یہ ہے کہ مختلف اصنافِ سخن میں مختلف
 نئی اصولوں کی پابندی کی گئی۔ بندشوں کی چستی ، محاوروں کا بر محل اور عام
 زبان کا ادبی سطح پر استعمال ، فارسی و عربی لفظوں کو عام طور پر صحتِ تلفظ کے
 ساتھ برائے ، صنائعِ بدائع کو نئی چابکدستی کے ساتھ اور پھور اور قابو و ردیف
 کو صحت و حسن کے ساتھ استعمال کرنے پر خاص زور دیا گیا۔ اس دور کی

تنقیدی زبان میں ”مہمل“ کا لفظ اکثر استعمال ہوتا ہے جس سے یہ واضح کیا جاتا ہے کہ غلط زبان ، غیر موزوں الفاظ اور صنائع بدائع کے سست استعمال سے شعر مہمل ہو جاتا ہے ۔ اچھے شعر کے لئے ضروری ہے کہ شاعر جو کچھ کہنا چاہتا ہے وہ اس طرح کہے کہ سب سمجھ لیں ۔ اس دور میں قدرت بیان پر بھی زور دیا گیا تاکہ جو خیال یا مضمون شعر میں آئے وہ قدرت بیان کی وجہ سے متنی یا پڑھنے والے کو لیا معلوم ہو ۔ فارسی حرف و فعل کا استعمال بھی برا سمجھا گیا ۔ ایسی فارسی تراکیب کے استعمال کو جائز سمجھا گیا جو اردو زبان کے مزاج سے مطابقت رکھتی ہیں ۔ میر نے مختلف شعرا کے کلام پر جو اصلاحیں دی ہیں ان میں اسی معیار کو پیش نظر رکھا ہے ۔ ”نکات الشعرا“ میں شاعری کو اسی معیار سے دیکھنے اور پرکھنے کا رجحان ملتا ہے ۔ سودا نے ”میرت الیاقین“ میں مہمل کا لفظ الہی معنی میں استعمال کیا ہے ۔ ”غزنون نکات“ میں قائم نے اسی العاز نظر سے شاعروں کے کلام پر رائے دی ہے ۔ اس دور کے یہی تنقیدی معیار اور اصول نقد تھے ۔ تذکروں میں شاعروں کی مدح و قدح اسی لفظ نظر سے کی جاتی تھی ۔ اسی لیے اس دور کے تذکروں سے شاعر کی انفرادیت اور ایک شاعر اور دوسرے شاعر کے مزاج کا فرق سامنے نہیں آتا ۔ جہاں انفرادیت سماں کرتے کی کوشش کی جاتی ہے وہاں اتنا کہہ دیا جاتا ہے کہ میر کے شعر نشتر ہیں یا میر کا کلام آہ ہے اور سودا کا کلام واہ ہے ۔

اس دور میں اردو شاعروں کے تذکرے لکھنے اور اردو شعرا کے پسندیدہ اشعار کو بیاضوب میں درج کرنے کا رواج بھی ہوا ۔ میر و سودا کے دور میں ایسے بہت سے تذکرے لکھے گئے جو آج بھی بنیادی ماحذ کا درجہ رکھتے ہیں ۔ ”بیاضی“ اور ”تذکرے“ میں یہ فرق ہے کہ بیاض میں صرف شاعر کا پسندیدہ کلام درج کیا جاتا ہے جب کہ تذکرے میں شاعر کے منتخب کلام کے ساتھ ساتھ اس کے حالات بھی درج کیے جاتے ہیں ۔ تذکرے عام طور پر حروف تہجی کے اعتبار سے یا کسی اور اصولی ترتیب سے مرتب کیے جاتے ہیں ۔ بیاض میں گھونق ترتیب نہیں ہوتی ۔ میر نے اپنے تذکرے ”نکات الشعرا“ (۱۱۶۳/۱۴۵۲ع) میں ، جو شال میں اردو شاعروں کا پہلا تذکرہ ہے ، کسی ترتیب کے بغیر شعرا کے حالات و انتخاب کلام درج کیا ہے ۔ گردیزی نے اپنے تذکرہ ”رضنہ گوہاں“ (۱۱۶۶/۱۴۵۲ع) کو حروف تہجی کے اعتبار سے ترتیب دیا ہے ۔ قائم چاند پوری نے اپنے تذکرے ”غزنون نکات“ (۱۱۶۸/۵۵ - ۱۴۵۳ع) میں شاعروں کو تین طبقوں ۔۔۔ متقدمین ، متوسطین اور متاخرین ۔۔۔ میں تقسیم کیا ہے لیکن ہر طبقے

میں حروفِ تہجی کی ترتیب کو قائم نہیں رکھا۔ قائم چاند پوری کی یہی طبقاتی تقسیم میر حسن کے تذکرے سے ہوتی ہوئی ’آبِ حیات‘ اور آبِ حیات سے شعر الہند اور ’گلِ رعنا‘ تک اور گلِ رعنا سے آج تک اسی طرح قائم ہے۔ میر حسن نے اپنے تذکرہ شعرائے اردو (۱۱۹۲ھ/۱۷۷۸ع) میں طبقات کی تقسیم تو قائم کے تذکرے کی طرح قائم رکھی لیکن ہر طبقے کے شعرا کو حروفِ تہجی کے اعتبار سے ترتیب دیا۔ لچھی نرائن شفیق نے اپنے تذکرے ’چمنستانِ شعرا‘ (۱۱۷۵ھ/۱۷۶۲ - ۱۷۶۱ع) کو ابجدی اصول سے ترتیب دیا۔ اردو شعرا کے یہ سب تذکرے فارسی زبان میں لکھے گئے۔ علمی و ادبی تصانیف میں اردو نثر کا رواج ابھی عام نہیں ہوا تھا۔ اس صدی میں اردو شعرا کے اور تذکرے بھی لکھے گئے جن میں خواجہ غلام حید اور لک آبادی کا تذکرہ ’گلشنِ گفتار‘ (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع)، سرزا افضل بیگ خان قلاتشال کا تذکرہ ’مختصر الشعرا‘ (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع) جو بنیادی طور پر فارسی شعرا کا تذکرہ ہے لیکن دس شاعروں کے ذیل میں ان کے اردو اشعار بھی انتخاب میں دیے گئے ہیں۔ اسد علی خان کھانا اور لک آبادی کا تذکرہ ’گلِ عجائب‘ (۱۱۹۳ھ/۱۷۸۰ع)، اسد علی خان کھانا کا تذکرہ ’سورتِ انزا‘ (۱۱۹۳ھ/۱۷۷۹ع)، مردان علی خان مبتلا کا تذکرہ ’گلشنِ سخن‘ (۱۱۹۳ھ/۱۷۸۰ع)، شورش عظیم آبادی کا تذکرہ ’ہادگار دوستان‘ (۱۱۹۱ھ/۱۷۷۷ع)، عشق عظیم آبادی کا ’تذکرۂ عشق‘ (۱۱۹۷ھ/۱۷۸۳ع)، ابراہیم خان خلیل کا تذکرہ گلزارِ ابراہیم (۱۱۹۸ھ/۱۷۸۳ع)، غلام محی الدین عشق و مبتلا میرٹھی کا تذکرہ طبقاتِ سخن (۱۲۱۲ھ/۱۷۹۸ - ۱۷۹۷ع)، مصحفی کا تذکرہ ہندی (۱۲۰۹ھ/۱۷۹۵ - ۱۷۹۴ع)، قدرت اللہ شوق کا تذکرہ طبقاتِ شعرا (۱۲۸۹ھ/۱۷۷۵ع) وغیرہ اسی دور میں لکھے گئے۔ ان تذکروں سے فوقِ ادب کے علم ہونے میں مدد ملی۔

قدیم ادب اور اٹھارویں صدی کے ادب میں یہی فرق ہے کہ قدیم ادب لافتنہ زبان میں فارسی ادب کی پیروی کرتا ہے جب کہ اس دور کا ادب قدیم ادب و فارسی اثرات کو شاہجہان آباد کی زبان میں تحلیل کر کے ایسے ایک ایسی نئی صورت دے دیتا ہے جس کی تخلیق توانائی اور ہند ایرانی تہذیبوں کے سنگم سے زبان کا ایک تیسرا درجہ وجود میں آ جاتا ہے جو اس صدی کے شروع میں آہستہ آہستہ بڑھتا پھیلتا ہے اور میر و سودا کے دور میں پائدار ہو کر سارے

برعظیم کے تخلیقی ذہنوں کو سیراب کرنے لگتا ہے اور اس تخلیقی عمل میں ، زبان و بیان کے یکساں معیار کے ساتھ ، سارا برعظیم شریک ہو جاتا ہے ۔ اسی کے ساتھ فارسی گوئی کا طلسم ہمیشہ ہمیشہ کے لیے ٹوٹ جاتا ہے اور اردو زبان و ادب کی بڑی روایت قائم ہو جاتی ہے جو وقت کے ساتھ ساتھ فارسی ادب کو بچھڑے چھوڑ کر انکی دو صدیوں میں اس سے آگے نکل جاتی ہے ۔

اس پوری صدی میں ادبی زبان و بیان میں اتنی تیزی سے تبدیلی آئی کہ اگر جعفر زئی (۱۱۲۵ھ/۱۷۱۲ع) کی زبان کا آبرو (۱۱۳۶ھ/۱۷۲۳ع) کی زبان سے ، آبرو کی زبان کا بقیہ (۱۱۹۹ھ/۱۷۸۵ - ۱۷۵۵ع) اور میر کی زبان سے مقابلہ کیا جائے تو بقیہ نہیں آتا کہ اتنی بڑی تبدیلی ، اتنے کم عرصے میں ، زبان میں آسکتی ہے ۔ اس پوری صدی میں زبان مسلسل اپنے لہجے ، آہنگ اور ذخیرہ الفاظ کے ساتھ بدلتی رہی اور میر کی ولایت تک اس نے ایک ایسی معیاری شکل اختیار کر لی کہ میر کی زبان کم و بیش وہی ہے جو آج ہم بولتے اور لکھتے ہیں ۔ اس دور میں ایک اہم بات یہ ہوئی کہ شاعروں نے اپنی زبان کا رشتہ عام بول چال کی زبان سے قائم کر لیا ۔ میر زبان کی سند لغات یا اساتذہ کے کلام سے نہیں بلکہ اُس زبان سے لیتے ہیں جو ان کے چاروں طرف یا جامع مسجد کی سیڑھیوں پر بولی جا رہی ہے ۔ میر درد کے ہاں بھی یہی صورت ہے لیکن وہ خواص کی زبان کو بھی نظر انداز نہیں کرتے ۔ میر اثر کا دیوان اور مثنوی خواب و خیال ، دلوں عام بول چال کی زبان ہی میں لکھے گئے ہیں ۔ سودا نے عوام کی زبان سے اپنا تعلق ضرور باقی رکھا لیکن انہوں نے خواص کی زبان کو ترجیح دی اسی لیے ان کے ہاں فارسیت زیادہ ہے اور الفاظ بھی زیادہ صحتِ لفظ کے ساتھ استعمال میں آئے ہیں ۔ مثلاً میر لفظ ”تلاشی“ کو عام زبان کی پوری میں ، ”متلاشی“ کے معنی میں استعمال کرتے ہیں جبکہ سودا کے ہاں تلاشی کے بجائے ”متلاشی“ ہی استعمال ہوا ہے :

ح جو گوئی تلاشی ہو ترا آہ گدھر جائے (میر)

ح نے نکر ہے دنیا کی نہ دین کا متلاشی (سودا)

لیکن یہ التزام سودا کے ہاں قصائد و غزلیات وغیرہ تک محدود ہے ۔ بھویات میں وہ زبان کو زیادہ آزادی کے ساتھ استعمال کرتے ہیں ۔ اس دور کے بڑے اور قابل ذکر شاعروں کی زبان کا مطالعہ چونکہ ہم آئندہ صفحات میں کریں گے اس لیے یہاں اس دور کی زبان کی صرف چند عام خصوصیات کی طرف اشارہ کریں گے :

(۱) اس دور میں زبان و بیان ایک معیار پر آکر سارے برعظیم کے لیے یکساں طور پر قابل قبول ہو گئے اور شاہجہان آباد کی زبان اور محاورہ مستند ہو گیا۔ زبان کے مسلسل اور رنگارنگ استعمال سے اظہار بیان میں غیر معمولی قوت پیدا ہو گئی۔

(۲) اس دور کی زبان میں فارسی محاورات، معادلات، مرکبات، لائحے اور سابقے کثرت سے اردو میں ترجمہ ہوئے اور زبان کا جزو بن گئے۔ یہ عمل اس دور کے ہر شاعر کے ہاں ملتا ہے۔ مثلاً سودا کے ہاں خوش آمدن سے خوش آنا، دل از دست رفتن سے دل ہاتھ سے جانا، رنگ سے رنگنا، تراش سے تراشنا، لالچ سے لچانا۔ سابدہ بد سے بد اسلوب، بد اصل، بد وضع۔ اسی طرح بے نہایت، بے اختیار، درد آلود، خون آلود، حیرت انگیز، پتنگ باز، بٹے باز وغیرہ ملتے ہیں۔ جی صورت میر کے ہاں ملتی ہے۔ اس دور کے شاعروں نے عام طور پر فارسی کی وہی تراکیب استعمال کیں جو اردو زبان کے مزاج سے مناسبت رکھتی تھیں۔

(۳) اس دور میں ”ان“ لگا کر جمع بنانے کا رواج کم ہو گیا لیکن کم ہونے کے باوجود یہ طریقہ اور دوسرے طریقوں کے ساتھ استعمال ہوتا رہا۔ اس دور میں لفظوں کی جمع بنانے کی یہ چند مختلف صورتیں ملتی ہیں :

- ع کوئی ان ’ظہوروں‘ سے گزرے ہے ترے غم میں مری (میر)
- ع کسی کی ’زلفوں‘ کے تصور میں ہوں بارو روز و شب (سودا)
- ع وہی آفت دل ’عائنقان‘ گسو وقت ہم سے بھی ہار تھا (میر)
- ع ’شکلی‘ کیا کیا ’گیاں‘ ہیں جن نے خاک (میر)
- ع روئے ’گزرتیاں‘ ہیں راتیں ’سارہاں‘ (میر)
- ع جب ’گالیں‘ لت کی کٹھائیں گے ہم (قائم)
- ع گریاں کی تو قائم مدتوں ’دھجیں‘ اڑاں ہیں (قائم)
- ع بزار ’خوہیں‘ ہیں تہہ میں اور بیان دو چشم

(حسرت عظیم آبادی)

ع ہر ایک سے ’گستاخی‘ ہم ہی سے ادب ہے

(حسرت عظیم آبادی)

(۴) اس دور میں عربی، فارسی اور ہندی الفاظ کے درمیان واضح حلقہ بنا

استعمال عام ہے جیسے :

ع کوئی اخلاص و ہیار دہتا ہے (میر)
 ع بوجھے ہے بھول و بھول کی خبر اب تو عندلیب (سودا)
 اس طرح اردو لفظ کو عربی فارسی لفظ کے ساتھ علامتِ انبات سے
 ملانے کی بھی مثالیں ملتی ہیں جیسے :

ع اس طفلِ لاسمجھ کو کہاں لک بڑھائیے (میر)
 اس دور میں زبان منجھ کر صاف ہو گئی ۔ گزشت اور گھردرے
 الفاظ کی جگہ نرم اور شائستہ الفاظ نے لے لی ۔ لاکا کی جگہ لگا ،
 لوبو کی لہو ، جاگہ کی بجائے جگہ وغیرہ استعمال ہونے لگے ۔ اس
 سارے دور میں لفظوں کو نرمانے کی طرف عام میلان ملتا ہے ۔
 آئیے اب اس پس منظر میں اس دور کے ان شاعروں کا مطالعہ کریں جنہوں
 نے اردو شاعری کی روایت کو آگے بڑھایا اور بھیلایا ۔ اگلے باب میں ہم سب سے
 پہلے ہد تہی میر کا مطالعہ کریں گے ۔

حواشی

- ۱۔ نگارشاتِ ادیب : پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۲۷۳ ،
 کتاب نگر لکھنؤ ۱۹۶۹ ع ۔
- ۲۔ مباحث : ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۲۰۲ و ۲۱۳ ، مجلس ترقی ادب لاہور
 ۱۹۶۵ ع ۔
- ۳۔ ایضاً ۔
- ۴۔ چراغ ہدایت : سراج الدین علی خان آرزو ، ص ۱۶۵ ، مطبوعہ علی بھائی
 شرف علی اینڈ کمپنی پرائیویٹ لمیٹڈ بمبئی ، ۱۹۴۹ ۔
- ۵۔ بحرالنصائح : نجم الغنی خان ، ص ۱۱۹ ، بار دوم ، نولکشور لکھنؤ
 ۱۹۲۷ ع ۔
- ۶۔ ترجمان الاشواق : ص ۳۹ ، ۴۰ ، بحوالہ اردو دائرۃ معارف اسلامیہ ، جلد
 اول ، ص ۶۱۱ ، لاہور ۱۹۶۳ ع ۔
- ۷۔ انسان اور آدمی : ہد حسن عسکری ، ص ۲۱۸ ، مکتبہ جدید لاہور
 ۱۹۵۴ ع ۔
- ۸۔ ”ماہی“ ”صحیفہ“ لاہور شمارہ ۴۶ ، ص ۲۸ ، لاہور ، جولائی ۱۹۶۶ ع ۔

- ۹- تاریخ اودہ : حکیم محمد نجم الفی خاں (جلد دوم) ، ص ۲۶۴ ، لوئکسور
لکھنؤ ۱۹۱۹ع -
- ۱۰- گلشن ہند : مرزا علی لطف ، ص ۸۲ ، دار الاشاعت پنجاب لاہور ۱۹۰۶ع -
- ۱۱- تذکرہ ریختہ گوہان : فتح علی گردیزی ، ص ۴۶ ، المیزان ترقی اردو
اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع -
- ۱۲- ۱۳- ۱۴- تذکرہ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۱۷ ، ۴۸ ، ۲۳۱ ،
المیزان ترقی اردو ، اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع -
- ۱۵- نکات الشعرا : محمد تقی میر ، ص ۵۳ ، ۸۲ ، نظامی پریس بدایون ۱۹۲۲ع -
- ۱۶- گلشن ہند : ص ۸۹ -
- ۱۷- دستور الفصاحت : ص ۳۳ (مقدمہ مرثب) ، ہندوستان پریس ، رامپور
۱۹۳۳ع -
- ۱۸- مجموعہ لغز : قدرت اللہ قاسم ، مقدمہ صفحہ ۱۷ و ۱۸ - پنجاب یونیورسٹی ،
لاہور ، ۱۹۳۳ع -
- ۱۹- ایضاً : مقدمہ صفحہ ۱۷ و ۱۸ -

اصل اقتباسات (فارسی)

- ص ۹۱ "در سرکارِ نواب وزیر مرحوم بصرہ" شاعری عزو امتیاز داشت ۔"
- ص ۹۱ "تا این مدت معاش بہ ہشہ" شاعری پسر بردہ ۔ آخر آخر چنہے
- در سرکارِ صاحب عالم مرزا جہاندار شاہ ہم عزو امتیاز داشت ۔"
- ص ۹۱ "از چند سال بصرہ" شاعری در حضور مرشد زادہ آفاق مرزا محمد
سلیمان شکوہ چادر امتیاز تمام داشت ۔"

محمد تقی میر حیات ، سیرت ، تصانیف

ناسوانی حالات سے تنگ آ کر ملک حجاز کا ایک خاندان ہجرت کر کے دکن پہنچا اور کچھ عرصہ وہاں قیام کر کے احمد آباد آ گیا۔ اس خاندان کے کچھ افراد تو وہیں آباد ہو گئے اور کچھ تھلٹر روزگار میں مغلوں کے دار الحکومت اکبر آباد آ گئے۔ انہی میں میر کے جد اعلیٰ بھی تھے۔ اکبر آباد کی آب و ہوا انہیں راس نہ آئی اور وہ انتقال کر گئے۔ انہوں نے ایک لڑکا چھوڑا جو میر کے دادا تھے۔ تھلٹر و جستجو کے بعد میر کے دادا کو (ذکر میر میں سوائے اپنے والد کے کسی کا نام نہیں لکھا) نواح اکبر آباد میں فوج داری کی ملازمت مل گئی لیکن وہ بھی پچاس سال کی عمر میں وفات پا گئے۔ ان کے دو لڑکے تھے۔ ایک جوانی میں خللہ دماغ سے مر گئے اور دوسرے بیٹے جد علیؒ تھے جنہوں نے شاہ کلید اللہ اکبر آبادی (م ۱۱۰۹/۹۸ - ۱۶۹۵ ع) سے علوم متداولہ کی تحصیل کر کے دولہاں اختیار کر لی اور اپنے زہد و تقویٰ کی وجہ سے علی متقی کے خطاب سے موسوم ہوئے۔^۱ جد علی متقی کی پہلی شادی سراج الدین علی خان آرزو کی بڑی بہن سے ہوئی جن کے بطن سے حافظ جد حسن پیدا ہوئے۔ دوسری بیوی کے بطن سے دو بیٹے جد تقی اور جد وحی اور ایک

۱۔ ”ذکر میر“ میں میر نے اپنے والد کو ہر جگہ علی متقی لکھا ہے لیکن ایک جگہ، جب خواجہ جد باسط میر کو اپنے چچا مصباح الدولہ کے پاس لے گئے تو انہوں نے دریافت کیا ”ابن ہسر از گیسٹ؟ گشت از میر جد علی است۔“ اس سے معلوم ہوا کہ میر کے والد کا نام جد علی تھا۔ ”ذکر میر“ جد تقی میر، مرآۃ عبدالحق، ص ۶۶، المعین ترقی اردو، اورنگ آباد، ۱۹۲۸ ع۔

اپنی (زوجہ) جد حسین کلیم پیدا ہوئے۔ جس جد تقی بڑے ہو کر خدائے سخن میں تقی میر کہلانے اور اردو زبان و ادب پر ایسے گہرے نقوش ثبت کیے کہ رہتی دنیا تک ان کا نام باقی رہے گا۔

جد تقی میر (۱۱۳۵ھ - ۲۰ شعبان ۱۲۲۵ / ۲۴ - ۱۷۲۲ع - ۲۰ ستمبر ۱۸۱۰ع) کی ولادت کے بارے میں مختلف آراء ہیں لیکن یہ سب قیامات دیوان چہارم لعلہ محمود آباد کی اس عبارت کے بعد، جو خود میر کے بھتیجے جد حسن کے اپنے قلم سے لکھی ہوئی ہے، ختم ہو جاتے ہیں۔ یہ دیوان چہارم میر کے داماد، بھانجے، شاکر اور جد حسین کلیم کے بیٹے جد حسن علی نقیل کے قلم کا لکھا ہوا ہے اور دیوان پر وہ عبارت، جو جد حسن کے اپنے قلم سے لکھی ہوئی ہے، یہ ہے :

”۲ شعبان ۱۲۲۵ کو بروز جمعہ بوقت شام میر جد تقی صاحب میر تقی میر نے، جن کا یہ دیوان چہارم ہے، شہر لکھنؤ کے محلہ سنہی میں نوزے سال کی عمر بڑی کر کے انتقال کیا اور اسی مہینے کی ۲۱ تاریخ کو پختے کے دن دوپہر کے وقت اکھاڑہ بہیم میں، جو مشہور قبرستان ہے، اپنے عزیزوں کی قبروں کے قریب دفن ہوئے اور اپنے چار دیوان، جن میں سے یہ چوتھا ہے، ہر طور جد حسن الخطاب زین الدین احمد گو (خدا اُس کے گناہ معاف کرے) اپنی زندگی میں کمال رغبت کے ساتھ عنایت کیے۔ خدا ان کی مغفرت فرمائے۔

جد حسن غنی علی نے ۲ شعبان ۱۲۲۵ مذکور گو، جب چار گھڑی دن باقی تھا، تحریر کیا۔ اس دیوان پر میر مغفور کے داماد میر حسن علی نقیل کے دستخط ہیں۔“

اس تحریر سے یہ چند باتیں سامنے آئیں :

(۱) میر کا انتقال ۲ شعبان گو جمعہ کے دن شام کے وقت ۱۲۲۵ھ میں ہوا۔

(۲) انتقال کے وقت میر محلہ سنہی میں رہتے تھے اور اس وقت ان کی عمر ۹۰ سال ہو چکی تھی۔

(۳) شنبہ (منہر) کے دن ۲۱ شعبان گو دوپہر کے وقت لکھنؤ کے مشہور قبرستان اکھاڑہ بہیم میں اپنے اقربا کے قریب مدفون ہوئے۔

اس طرح اگر ۱۲۲۵ میں سے نوزے نکال دیے جائیں تو سالر ولادت ۱۱۳۵ / ۲۴ - ۱۷۲۲ع نکلتا ہے۔ اس سے بدائق کی مزید تصدیق اسی

دیوان چہارم پر لکھی ہوئی اس عبارت سے بھی ہوں ہے جو ”سوانح میر تقی میر“ کے زیر عنوان کسی معدوم تذکرے ”نوادیر الکمل“ سے نقل کی گئی ہے۔ اس عبارت کا ابتدائی جملہ یہ ہے :

”اصلاً اکبر آباد کے تھے۔ ۱۱۳۵ھ کے آخر میں پیدا ہوئے۔“

ان شواہد کی روشنی میں مولوی عبدالحی کا متعین کردہ سال ولادت ۱۱۳۵ھ جس کی تصدیق فائز رامپوریؒ نے بھی کی ہے یا سر شاہ سلیمان کے دلائل ، جن سے سالر پیدائش ۱۱۳۶ھ مقرر ہوتا ہے ، قابل قبول نہیں رہتے اور میر کا سال ولادت ۱۱۳۵ھ متعین ہو جاتا ہے۔ میر کی وفات بر مصحفی نے اس شعر سے :

اڑ سر درد مصحفی نے کہا حق میں اس کے ”سوا نظیری آج“

۱۱۳۵ھ = ۱۲۲۱ء + ۱۴

اور ناسخ نے ”واویلا“ سرحد شعر شاعران“ ۹۹ سے سالر وفات ۱۱۳۵ھ نکالا۔

۱۱۳۵ھ اور ۱۱۳۶ھ (۱۷۲۲ء اور ۱۸۱۰ء) کا زمانہ برعظیم کی تاریخ میں انتشار و خلقتار کا دور ہے۔ مغلیہ سلطنت کا زوال اور انگریزوں کا اقتدار اسی دور میں مکمل ہوا۔ معاشرے میں تہذیبی و فکری سطح پر تبدیلی کا عمل بھی اسی زمانے میں شروع ہوا۔ نازک مزاج و حساس میر بھی اسی معاشرے کے فرد تھے ، اسی لیے خارجی و داخلی طور پر وہ معاشرے کے عام فرد سے کہیں زیادہ متاثر ہوئے۔ ان کے ذاتی حالات اور اس دور کے المیوں نے ان کی شخصیت و سیرت کو وہ بنا دیا جو وہ ہمیں نظر آتی ہے اور ان کی شاعری اس کشمکش کی ترجمان بن گئی جو ان کی ذات ، معاشرے اور زندگی کی باہم آویزش سے پیدا ہوئی تھی۔ میر کے ذہن اور ان کی سیرت و شخصیت کو سمجھنے کے لیے ان حالات کا جاننا ضروری ہے۔

میر ایک نہایت غریب گھرانے سے تعلق رکھتے تھے۔ ان کے والد بدعلی متنی درویش صفت انسان تھے اور برعظیم میں نہ سہی ، کم از کم اکبر آباد میں اپنے زہد و تقویٰ کی وجہ سے شہرت رکھتے تھے۔ یہی وجہ تھی کہ جب اپنے والد کی وفات (۲۱ رجب ۱۱۳۶ھ / ۱۸ دسمبر ۱۷۲۳ء) کے بعد گیارہ سالہ

فرد میر کے منہ بولے چچا اماں اللہ عید کے دن بیمار ہوئے اور دوسرے دن انتقال کیا۔ اس وقت جیسا کہ ”ذکر میر“ میں اپنے والد کے حوالے سے (بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

بد متی نے سہارا ہو گئے تو اپنے چہوٹے بھائی بد رضی کو گھر بلھا کر اطرائی شہر میں تلاش روزگار کے لیے نکل کھڑے ہوئے لیکن روزگار کبھی تھا جو ملتا۔ آخر کار ناچار ہو کر ۸/۱۱۳۷ھ - ۱۷۳۳ع میں شاہجہاں آباد کے لیے روانہ ہوئے۔ یہاں بھی وہ پریشان و سرگرداں رہے۔ ”سہار گریڈم“، شفیق ندیم کے الفاظ سے ان کی پریشان حالی کا اندازہ ہوتا ہے۔ ”کچھ عرصے بعد دہلی میں خواجہ بد باط نے اپنے چچا مصباح الدولہ کی خدمت میں پیش کیا۔ مصباح الدولہ نے بد علی متی کی وفات پر نہ صرف اظہارِ افسوس کیا بلکہ یہ کہہ کر کہ ”مجھ پر اس شخص کے حقوق ہیں“ ۱۱ ایک روپیہ روزِ وظیفہ مقرر کر دیا۔ یہ وظیفہ میر کو ۸/۱۱۵۱ھ - ۱۷۳۹ع تک ملا رہا، لیکن جب مصباح الدولہ نادر شاہ سے جنگ میں زخمی ہوئے اور ۱۹ ذی قعدہ ۸/۱۱۵۱ھ - ۱۸ فروری ۱۷۳۹ع ۱۲ کو فوت ہو گئے تو یہ وظیفہ بند ہو گیا اور میر اکبر آباد میں رہ کر سہارا

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

میر نے لکھا ہے کہ ان کی عمر دس سال تھی، گویا ۲ شوال ۸/۱۱۴۵ھ - ۷ مارچ ۱۷۳۳ع کو میر کے چچا امان اللہ نے وفات پائی۔ ان کی وفات کے بعد بد علی متی کی حالت غیر ہو گئی اور خود کو ”عزیزِ مردہ“ کے نام سے موسوم کرنے لگے۔ ایک دن جب وہ امان اللہ کے قاضی چہلم کا حلوہ تقسیم کر رہے تھے کہ ایک نوجوان احمد بیگ آیا جو علی متی کی توجہ کے باعث وہیں ٹھہر گیا اور سات مہینے سخت ریاضت کر کے مرتبہ ”کمال کو پہنچ گیا۔ میر نے اپنے والد کی تاریخِ وفات ۲۱ رجب (ذکر میر، ص ۵۸) لکھی ہے۔ چونکہ امان اللہ کی وفات کے ایک سال بعد، جیسا کہ ذکر میر میں لکھا ہے، علی متی کا انتقال ہوا اس لیے میر کے والد نے ۲۱ رجب ۸/۱۱۵۶ھ کو وفات پائی۔ قاضی عبدالودود نے دلی کالج میگزین، میر نمبر، ص ۳۰ پر لکھا ہے کہ ”۲۱ رجب تھی ۸/۱۱۵۶ھ ہوا چاہے“ اور صفحہ ۴۰ نے ”میر و میریات“ (ص ۹۳، علوی بک ڈپو بمبئی ۱۹۷۷ع) میں بھی یہی سنہ دیا ہے اور لکھا ہے کہ ”یہ تاریخ ہلا مستحاضا متفقہ ہے۔“ (ج - ج)

لہٰذا بعض اہل علم کا خیال ہے کہ میر وظیفہ پا کر اکبر آباد نہیں گئے لیکن یہ خیال درست نہیں ہے۔ وظیفہ پا کر اکبر آباد واپس چلے جانے کا ثبوت اس بات سے بھی ملتا ہے کہ ذکر میر میں ۸/۱۱۵۶ھ تا ۸/۱۱۵۲ھ کوئی واقعہ نہیں ملتا حتیٰ کہ نادر شاہ کے حملے کا بھی کوئی ذکر نہیں ہے۔ پھر گیارہ سالہ (بقیہ حاشیہ اگلے صفحہ پر)

ہو گئے۔ اس وقت دہلی کی حالت نہایت تباہ تھی۔ نادر شاہ کی لوٹ گھسٹ اور قتل و غارت گری نے شہر و اہل شہر کو برباد و تلافی کر دیا تھا۔ اس لیے ۱۶ محرم ۱۱۵۲ھ/۱۵ اپریل ۱۷۳۹ء کو ۱۳ کو جب نادر شاہ نے دلی سے کوچ کیا اور کچھ عرصے بعد حالات ذرا معمول پر آئے تو میر ناجار ہو کر دوسری بار دلی پہنچے ۱۴ اور اپنے سوتیلے ماموں سراج الدین علی خان آرزو کے ہاں ٹھہرے۔ اس وقت میر کی عمر سترہ سال تھی۔ آرزو کے ہاں میر تقریباً سات سال رہے جس سے وہ بعد میں منکر ہو گئے اور ”ذکر میر“ میں صرف اتنا لکھا کہ ”کچھ دن ان کے پاس رہا۔“ سراج الدین علی خان آرزو کے ہاں سات سال رہنے کا ثبوت اس بات سے ملتا ہے کہ میر آرزو سے ناراض ہو کر جب رعایت خان کے متوسل ہوئے تو پہلی بار ۸/۱۱۶۱ھ - ۱۷۳۷ء میں، جب احمد شاہ ابدالی سے مقابلہ کرنے کے لیے شاہی افواج کوچ کر رہے تھے اور رعایت خان بھی افواج کے ساتھ تھا، وہ رعایت خان کے ساتھ نظر آتے ہیں۔ میر نے لکھا ہے کہ ”میں اس سفر میں خان منظور کے ساتھ تھا اور خدمات پیا لاتا تھا۔“ ۱۵ اگر رعایت خان سے ان کی ملازمت کو ۱۱۶۱ھ سے ایک یا دو سال پہلے بھی مان لیا جائے (حالانکہ ۱۱۶۱ھ سے پہلے رعایت خان سے کسی تعلق کا کوئی ذکر نہیں ملتا) تو گویا ۸/۱۱۶۰ھ - ۱۷۳۷ء تک وہ خان آرزو کے ہاں مقیم تھے۔ پھر شام کے کھانے پر، جیسا کہ ”ذکر میر“ میں لکھا ہے، خان آرزو سے میر کی تلمیذ ہوئی اور وہ کھانا چھوڑ کر چلے گئے اور حوض فاضی پہنچے۔ وہاں علیہ اللہ نامی شخص انہیں قبر الدین خان کے پاس لے گیا۔ گویا رعایت خان تک پہنچنے میں، خان آرزو سے الگ ہو کر، انہیں بہت کم وقت لگا جس کے ساتھ اپنے موجود ہونے کا ذکر وہ ۸/۱۱۶۱ھ - ۱۷۳۷ء میں پہلی بار کرتے ہیں۔

پہ تہی میر نے اپنی تعلیم و تربیت اور خان آرزو سے گھسٹ لہس کا ذکر

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

میر اپنے چھوٹے بھائی محمد رضی اور اپنی بہن کو اکبر آباد میں چھوڑ کر دہلی آئے تھے اور ان کا اکبر آباد واپس چلنا ضروری تھا۔ اس لیے جب صمصام الدولہ کی وفات کے بعد ان کا مقررہ وظیفہ بند ہو گیا تو ”ناچار بار دہگری بدلی رسیدم“ (ذکر میر، ص ۶۳) کے الفاظ لکھے ہیں۔ اگر وہ اس عرصے میں اکبر آباد میں نہیں رہے تو ”ناچار بار دیگر“ کے کیا معنی ہوتے ہیں؟ (ج - ج)

یہی ”ذکر میر“ میں نہیں کیا بلکہ لکھا کہ ”شہر کے دوستوں سے چند کتابیں پڑھیں۔ ۱۶۱۰ اور یہ بھی لکھا کہ میرے سوتیلے بھائی حافظ مد حسن کے لکھنے پر کہ ”میر مد حق لفظ روزگار ہے ، ہرگز اس کی تربیت نہیں کرنی چاہیے اور دوستی کے پردے میں اس کا کام (تمام) کر دینا چاہیے“ ۱۷۱۰ خان آرزو نے آنکھیں پھیر لیں اور ایسی دشمنی اختیار کی کہ ”اس کی دشمنی اگر تفصیل سے بیان کی جائے تو ایک الگ دفتر چاہیے۔ ۱۸۱۰ آخر جب یہ صورت حال تھی تو میر نے اپنے تذکرے ”نکات الشعرا“ میں آرزو کے بارے میں یہ عبارت کیوں لکھی کہ ”اس فن سے اعتبار گو کہ ہم نے اختیار کیا ہے (آرزو) نے ہی اعتبار دیا ہے۔ ۱۹۱۰ اور انہیں ”اوسناد و پیر و مرشد ہند“ ۲۰۱۰ کے الفاظ سے کیوں مخاطب کیا۔ نکات الشعرا اور ذکر میر دونوں کے بیان متضاد ہیں۔ ان میں سے ایک ہی بات صحیح ہو سکتی ہے۔ آرزو کا انتقال ۱۱۶۹ھ/۱۷۵۶ع میں ہوا۔ نکات الشعرا ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع میں مکمل ہوا اور ذکر میر کا آغاز ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۱-۷۲ع میں ہوا۔ اس وقت آرزو میر کے کسی بیان کی تردید کرنے کے لیے موجود نہ تھے۔ یہ بات فرین فیس نہیں ہے کہ آرزو جیسے بکاالہ روزگار کے پاس نوعمری کے زمانے میں میر تقریباً سات سال رہیں اور آرزو ان کی تعلیم و تربیت نہ کریں۔ آرزو کے گھر میں رہتے ہوئے میر گو وہ سہولت میسر تھی جو کسی دوسرے کو نہیں تھی۔ اس امر کا ثبوت کہ میر نے آرزو سے کسب فیض کیا ، اس دور کے تذکروں سے بھی ملتا ہے۔ قائم نے ، جو دہلی میں میر کے قریب ہی رہتے تھے ، ۲۱ لکھا ہے کہ ”مدت تک ان (آرزو) کی خدمت میں استفادہ آگاہی (علم) کر کے اسم و رسم ہم پہنچایا۔ ۲۲ میر حسن نے ”ان (خان آرزو) کے شاگردوں میں سے ہے“ ۲۳ کے الفاظ لکھے ہیں۔ قدرت اللہ قاسم نے لکھا ہے کہ ”جناب فیض مآب خان مشار“ الیہ (آرزو) سے نسبت قلمذ بھی رکھتا ہے لیکن غرور کی وجہ سے کہ جس نے اس کے دماغ میں جگہ گھول ہے ، اس حقیقت سے ، جو دراصل اس کے لیے سرمایہٴ الطغار ہے ، بڑے طور پر انکار کرتا ہے۔ اس کے غرور و نفوت کے بارے میں کیا لکھوں۔ اس کی کوئی حد نہیں ہے۔ ۲۴ تذکرۂ عشق میں ”تربیت کردہ سراج الدین علی خان آرزو ۲۵ کے الفاظ ملتے ہیں۔ نواذر الکلا میں لکھا ہے کہ ”ہند بزرگوار کے صاحب کے بعد ۱۷ سال کی عمر میں دہلی گئے اور سراج الدین علی خان آرزو کے مکان پر قیام کر کے علوم عقل و نقل کی تکمیل کی۔ بعد میں جب ان کے درمیان جدائی واقع ہوئی تو رؤسائے عظام کی سرکار میں بسر کی۔ ۲۶ ان تمام

تذکرہ نگاروں اور نکات الشعرا میں خود میر کے اپنے اعتراف کے بعد یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ انہوں نے خان آرزو ہی سے کسبِ فیض کیا ہے۔ خود ”ذکرِ میر“ میں جو فارسی محاورات استعمال ہوئے ہیں سوائے آرزو کی لغت ”جراغِ ہدایت“ کے اور کہیں نہیں ملتے؛ مثلاً آتشِ مال، استخوانِ شکنی، برخواستِ چیدہ، بزِ آہوی، بزِ گیری، سہ لہ، سہ ہیچ، لڑل، غایہ گزک، درونہ، درہائے لشکر دار، دل زدہ، زنجیرہ، زنج زن، زیادہ مری، سجادۂ عراقی، سرلشیں، شیرہ خاند، شیشہ جان، صورتِ باز، طنلان لہ بازار، غنچہ پستانی، کلِ مکمل، بال و گویال وغیرہ۔“^{۲۸۱}

اردو شاعری کے آغاز کے بارے میں سعادت علی سعادت اسروہی کے حوالے سے ذکرِ میر میں لکھا ہے کہ ”اس عزیز نے مجھے ریاضت کی طرف متوجہ کیا۔“^{۲۸۲} جبکہ نکات الشعرا میں صرف یہ لکھا ہے کہ ”ہندے کے ساتھ بہت ربط ضبط رکھنا تھا۔“^{۲۹۱} میر کی اردو شاعری کا آغاز بھی خان آرزو کی تحریک پر ہوا۔ اس کی تفصیل سعادت خان لاسر نے یہ لکھی ہے :

”بہ نقل فرماتے تھے کہ غنفلان جوانی میں جوشِ وحشت اور استہلائے سودا طبیعت پر غالب ہوا اور زبان و کلام پرزہ گوئی پر غالب، ترکیبِ لنگ و لام بلکہ رسوائیِ خاص و عام پسند آئی۔ ہر کسی کو دشنام دینا شعار اور سنگ زنی کاروبار تھا۔ خان آرزو نے کہا کہ اے عزیز ”دشنام موزوں دعائے فاسوزوں سے بہتر اور رخت کے ہارہ کرنے سے تقطیعِ شعر خوش تر ہے۔ چونکہ موزوںِ طبیعت جوہر ذاتی تھی جو دشنام زبان تک آتی مصرع یا بیت ہو گئی۔ بعد اصلاحِ دماغ و دل کے مزا شعر گوئی کا طبیعت پر رہا۔ کبھی کبھی دو چار شعر جو خان آرزو کی خدمت میں پڑھے پسند فرمائے اور تاکیدِ شعر و سخن کی زیادہ سے زیادہ کی۔ ایک دن خان آرزو نے ان سے کہا کہ آج مرزا رفیع آئے اور یہ مطلع نہایت مہابہات کے ساتھ پڑھ گئے :

چمن میں صبح جو اس جنگ ’جو کا نام لیا

سبا نے تیغ کا آبِ رواں سے کام لیا

میر صاحب نے اس کو سن کر ہلچل یہ مطلع پڑھا :

ہمارے آگے ترا جب کسو نے نام لیا

دلِ مہم زدہ گویا تھام تھام لیا

خان آرزو فرط خوشی سے اچھل پڑے اور کہا خدا چشم بد سے محفوظ رکھے۔ ۳۰۵

سعادت خان ناصر کے اس بیان سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر نے اس زمانے میں، جب وہ عالم جنون میں تھے، خان آرزو کے مشورے پر رضخہ گوئی شروع کی۔ یہ ۱۱۵۳، ۱۱۵۴ (۱۱۵۳ - ۱۱۵۴ ع) کا زمانہ ہے۔ میر ۱۱۵۲/۱۵۳۹ ع میں دل آئے اور کچھ عرصے بعد جنون کے مرض میں مبتلا ہو کر ”زلدانی و زنجیری“ ہو گئے۔ جنون میر کا خاندانی مرض تھا اور ان کے چچا اسی بیماری میں فوت ہوئے تھے۔ ایک سال سے زیادہ عرصہ پورے طور پر صحت یاب ہونے میں لگا۔ اس جنون کا ذکر میر نے تفصیل کے ساتھ ”ذکر میر“ میں کیا ہے اور اس موضوع پر ایک مثنوی ”غواب و خیال“ بھی لکھی ہے۔ بیماری کے دوران شاعری کا آغاز ہوا اور بیماری کے بعد تعلیم کا سلسلہ شروع ہوا۔ میر میں شعر گوئی کی صلاحیت پیدائشی تھی، جلد ہی مشق بہم پہنچا کر شعرائے دہلی میں ممتاز ہو گئے۔ میر نے لکھا ہے کہ ”میرے اشعار تمام شہر میں پھیل گئے اور چھوٹے بڑوں کے کان تک پہنچ گئے۔“ ۳۱۰ میر ۱۱۵۲ سے ۱۱۶۰ (۱۵۳۹ سے ۱۵۳۸ ع) تک آرزو کے پاس رہے اور پھر رعایت خان کے متوسل ہو گئے۔ احمد شاہ ابدالی سے جنگ میں قمر الدین خان بری طرح زخمی ہوئے اور وفات پا گئے۔ اسی اثنا میں محمد شاہ کے انتقال کی خبر پہنچی۔ رعایت خان صفدر جنگ کے ہمراہ دہلی پہنچے۔ میر بھی ان کے ساتھ دہلی آئے۔ محمد شاہ کے بعد احمد شاہ ۱۱۶۱/۱۵۳۸ ع میں تخت پر بیٹھا تو صفدر جنگ کو اپنا وزیر مقرر کیا اور راجہ بخت سنگھ کو اجمیر کا صوبیدار بنا کر اس کے اپنے بھائی کی سرگرمی کے لیے روانہ کیا۔ رعایت خان بخت سنگھ کے ساتھ تھا اور میر رعایت خان کے ساتھ تھے۔ یہ شوال ۱۱۶۱/۱۵۳۸ ع کا زمانہ ہے۔ ۳۲۰ اسی سفر میں میر نے خواجہ اجمیری کے مزار کی زیارت کی۔ کچھ دن بعد جب بخت سنگھ اور رعایت خان میں چھکڑا ہو گیا اور میر ان دونوں کے درمیان صلح صفائی کرائے میں ناکام رہے تو رعایت خان کے ساتھ وہ بھی دہلی آ گئے، لیکن یہ توسل بھی زیادہ عرصے نہ رہا۔ ایک دن چاندنی رات میں ایک سرائی کا لڑکا رعایت خان کے سامنے گا رہا تھا۔ رعایت خان نے میر صاحب سے فرمائش کی کہ اس لڑکے کو اپنے چند شعر یاد کرا دیجئے تاکہ یہ انویس ساز پر گائے۔ میر کو یہ بات ناگوار گزری لیکن پھر بھی اپنے باجے شعر اسے یاد کرا دیے اور دو تین دن بعد گھر واپس گئے۔ رعایت خان نے میر کا پھر بھی خیال کیا اور

ان کے چھوٹے بھائی محمد رضی کو اپنے ہاں ملازم رکھ لیا۔ ۳۳۔ یہ واقعہ ۱۱۶۲ھ/ ۱۷۴۹ع کا ہو سکتا ہے۔ کچھ عرصے بعد میر نے خواجہ سرا لوہا چادر جاوید خان کی ملازمت اختیار کر لی اور بخشی رنوج اسد یار خان انسان کی سفارش پر گھوڑا اور تکلیف لوکری سے معافی مل گئی۔ ۳۴۔ میر کا یہ زمانہ قدرے آرام و فراغت سے گزرا۔ اسی عرصے میں انہوں نے اپنا تذکرہ ”نکات الشعراء“ مکمل کیا لیکن جب ۲۸ شوال ۱۱۶۵ھ/ ۲۸ اگست ۱۷۵۲ع کو صندر جنگ نے خیانت کے چائے جاوید خان کو اپنے ہاں ہلا کر قتل کر دیا تو میر بھر سہ روز گڑ ہو گئے۔ اس سہ روزگاری کے زمانے میں صندر جنگ کے دیوان سپا لڑائے نے میر نجم الدین علی سلام کے ہاتھ انہیں کچھ بھیجا اور شوق سے بلوایا تو میر کے چند سہنے اور فراغت سے گزر گئے۔ اسی زمانے میں (۱۱۶۶ھ/ ۵۳ - ۱۷۵۲ع) میر نے خان آرزو کا بڑوس چھوڑ دیا اور امیر خان انجم کی حویلی میں آٹھ آئے۔ دہلی کی حالت دیگر گوں تھی، اسرا کی باہمی آویزشیں روز لٹے نئے گل کھلاتی تھیں۔ ۱۱۶۷ھ/ ۵۴ - ۱۷۵۳ع میں صندر جنگ کی طاقت سے مرہٹوں نے بھر دلی کو تاراج کیا اور عباد الملک نے احمد شاہ کو قید کر کے ۱۰ شعبان ۱۱۶۷ھ/ ۲ جون ۱۷۵۴ع کو آنکھوں میں سلائیاں بھیر کر اتدھا کر دیا۔ میر کا یہ مشہور شعر اسی واقعے کی طرف اشارہ کرتا ہے :

شہاب کہ کھلے جواہر تھی خاکہ یا جنت کی

الہی کی آنکھوں میں بھرتے سلائیاں دیکھیں

میر نے لکھا ہے کہ ”میں اس سفر وحشت اثر میں احمد شاہ کے ہمراہ تھا۔ ۳۶۔“
 واپس آ کر میر گوشہ نشین ہو گئے۔ ۱۷ ذی الحجہ ۱۱۶۷ھ/ اکتوبر ۱۷۵۴ع کو صندر جنگ نے وفات پائی اور ان کے بیٹے شجاع الدواہ اودہ کے صوبیدار مقرر ہوئے۔ اسی زمانے میں خان آرزو سالار جنگ کے ہمراہ لکھنؤ چلے گئے اور وہیں ۲۳ ربیع الثانی ۱۱۶۹ھ/ ۲۷ جنوری ۱۷۵۶ع کو وفات پا گئے۔ دو تین ماہ بعد ۱۱۶۹ھ/ ۱۷۵۶ع میں راجہ جنگل کشور، جو محمد شاہ کے زمانے میں وکیل ہنگامہ تھے، میر کو گھر سے ہلا کر لے گئے اور اصلاح شرعی خدمت ان

ف۔ نکات الشعراء میں میر نے لکھا ہے کہ ”الغیر را با او از نہ دل اغلاص است۔ چنانہ اکثر اوقات اتفاق باہم تکر شعر کردن و گپ زدن و مزاح نمودن می افتد“ (ص ۱۰۱، نظامی پریس پبلیشنگ ۱۹۲۲ع)۔ سلام میر شرف الدین علی پیام اکبر آبادی کے بیٹے تھے۔ (ج۔ ج)

کے سپرد کی۔ میر نے لکھا ہے کہ "راجہ کا کلام ناقابل اصلاح تھا اور میں نے ان کی اکثر تصنیفات پر خط کھینچ دیا۔" ۳۷۷ اسی زمانے میں راجہ ناگرمل لہاتہ وزارت پر فائز ہوئے۔ ۱۱۷۱ھ/۱۷۵۷ء میں احمد شاہ ابدالی نے پھر حملہ کیا اور لاہور کو روندنا ہوا دلی پہنچا اور اس کی اینٹ سے اینٹ بجا دی۔ میر کی مصلیٰ حالت خراب سے خراب تر ہو گئی۔ ذکر میر میں لکھا ہے کہ "میں کہ (پہلے ہی) فقیر تھا اور فقیر ہو گیا۔ میرا حال بے اسباب اور تہی دستی کی وجہ سے ابتر ہو گیا۔ شاہراہ پر جو میرا جھونپڑا تھا، سہار ہو گیا۔" ۳۸۲ اسی عالم میں میر راجہ جنگل کشور کے پاس گئے اور روزگار کی شکایت کی۔ راجہ کی مالی حالت خود خراب تھی لیکن وضع دار اور شریف النفس انسان تھا۔ انھیں راجہ ناگرمل کے پاس لے گیا۔ وہ بہت لطف و عنایت سے پیش آیا اور دوسرے دن جب شعر و شاعری کی محفل جمی تو کہنا "میر کی ہر بیت موتی کی مانند ہے۔ اس جوان کا طرز مجھے بہت پسند ہے۔" ۳۹۱ اس کے بعد ایک سال آرام سے گزر گیا۔ احمد شاہ ابدالی کے اس حملے کے بعد میر اپنے اہل و عیال کے ساتھ دلی سے نکل چھوڑے ہوئے اور ابھی آٹھ لوگوں کی مسافت طے کر کے، بے سروسامانی کے عالم میں، ایک بڑے کے لیجے بیٹھے تھے کہ راجہ جنگل کشور کی بیوی وہاں سے گزری اور میر کو بے سرا دیکھ کر اپنے ساتھ برسانہ لے گئیں۔ میر وہاں سے کاماں ہوئے ہوئے کھمبیر پہنچے۔ اسی اثناء میں راجہ ناگرمل بھی وہاں آ گئے۔ میر ان کی خدمت میں حاضر ہوئے اور وہاں سے نکل جانے کی اجازت چاہی۔ راجہ نے کہا "کیا "پاخانِ مرگ" میں جانے کا ارادہ رکھتے ہو؟ اسی دن خرچ کے واسطے گجہ بھجوا اور وظیفہ بدستور سابق دستخط کر کے عنایت کیا۔ حالات کی خرابی کی وجہ سے راجہ نے جہاں سکونت اختیار کر لی تھی۔ راجہ ناگرمل سے میر کا توسل ۱۱۷۱ھ سے ۱۱۸۳ھ (۱۷۵۷ء سے ۱۷۷۰ء) تک تقریباً ۱۳ سال قائم رہا۔ ابھی یہ ہلاکتیں تمام نہیں ہوئی تھیں کہ عہد الملک نے عالمگیر ثانی کو بھی قتل کرادیا۔

یہ وہ زمانہ تھا کہ مرہٹے شمالی ہند میں دلدلالتے پھر رہے تھے۔ بھاؤ نے دہلی پر قبضہ کر کے ۱۶ صفر ۱۱۷۵ھ/یکم اکتوبر ۱۷۶۰ء کو شاہجہان ثانی کو معزول کر دیا اور شہزادہ جوان بخت (شاہ عالم ثانی) کو قتل کر بٹھا دیا اور ایک تک کا علاوہ ابھی اپنے قبضے میں کر لیا۔ مرہٹوں کی اس حرکت پر احمد شاہ ابدالی مشتعل ہو کر پھر حملہ آور ہوا اور ۶ جمادی الآخر ۱۱۷۵ھ/۱۶ جنوری ۱۷۶۱ء کو ابدالی اور مرہٹوں کے درمیان وہ جنگ ہوئی جسے پانی پت

ان کے چھوٹے بھائی بہ رضى کو اپنے ہاں ملازم رکھ لیا۔ ۳۳۔ یہ واقعہ ۱۱۹۲ھ/ ۱۷۷۹ع کا ہو سکتا ہے۔ کچھ عرصے بعد میر نے خواجہ سرا نواب چاند چاویہ خان کی ملازمت اختیار کر لی اور بخشی۔ نوج اسد یار خان انسان کی سفارش پر گھوڑا اور تکلیف دہ لکڑی سے معافی مل گئی۔ ۳۴۔ میر کا یہ زمانہ قدرے آرام و فراغت سے گزرا۔ اسی عرصے میں الہوں نے اپنا تذکرہ ”نکات الشعراء“ مکمل کیا لیکن جب ۲۸ شوال ۱۱۹۵ھ/ ۲۸ اگست ۱۷۸۲ع کو صفدر جنگ نے ضیافت کے چاہنے چاویہ خان کو اپنے ہاں بلا کر قتل کرا دیا تو میر پھر بے روزگار ہو گئے۔ اس بے روزگاری کے زمانے میں صفدر جنگ کے دیوان سہا لرین نے میر نجم الدین علی سلام کے ہاتھ الہیں کچھ بھیجا اور شوق سے بلوایا تو میر کے چند سہنے اور فراغت سے گزر گئے۔ اسی زمانے میں (۱۱۹۶ھ/ ۵۳ - ۱۷۸۲ع) میر نے خان آرزو کا بڑوس چھوڑ دیا اور اسیر خان انجم کی حویلی میں آٹھ آنے۔ دہلی کی حالت دگرگون تھی، امرا کی باہمی آویزشیں روز لٹے نئے گل کھلائی تھیں۔ ۱۱۹۷ھ/ ۵۴ - ۱۷۸۲ع میں صفدر جنگ کی حالت سے مرہٹوں نے پھر دل کو تاراج کیا اور عابد الملک نے احمد شاہ کو قید کر کے ۱۰ شعبان ۱۱۹۷ھ/ ۲ جون ۱۷۸۲ع کو آنکھوں میں سلائیاں پھیر کر اندھا کر دیا۔ میر کا یہ مشہور شعر اسی واقعے کی طرف اشارہ کرتا ہے :

شہاب کہ کھلے جواہر تھی خاکِ پا جنت کی

الہی کی آنکھوں میں پھرتے سلائیاں دیکھیں

میر نے لکھا ہے کہ ”میں اس سفر وحشت اثر میں احمد شاہ کے ہمراہ تھا۔ ۳۶۔“ واپس آ کر میر گوشہ نشین ہو گئے۔ ۱۷ ذی الحجہ ۱۱۹۷ھ/ اکتوبر ۱۷۸۲ع کو صفدر جنگ نے وفات پائی اور ان کے بیٹے شجاع الدواہ اودہ کے صوبیدار مقرر ہوئے۔ اسی زمانے میں خان آرزو سالار جنگ کے ہمراہ لکھنؤ چلے گئے اور وہیں ۲۳ ربیع الثانی ۱۱۹۹ھ/ ۲۷ جنوری ۱۷۸۶ع کو وفات پا گئے۔ دو تین ماہ بعد ۱۱۹۹ھ/ ۱۷۸۶ع میں راجہ جنگل کشور، جو بہ شاہ کے زمانے میں وکیل بنکا تھا، میر کو گھر سے بلا کر لے گئے اور اصلاح شعر کی خدمت ان

ف۔ نکات الشعراء میں میر نے لکھا ہے کہ ”فقیر را با او از تہ دل اخلاص است۔ چنانچہ اکثر اوقات اتفاق باہم فکر شعر کردن و گپ زدن و مزاح نمودن می افتد“ (ص ۱۸۱، نظامی پریس پبلیکیشن ۱۹۲۲ع)۔ سلام میر شرف الدین علی ایام اکبر آبادی کے بیٹے تھے۔ (ج - ج)

کے سپرد کی۔ میر نے لکھا ہے کہ ”راجہ کا کلام ناقابل اصلاح تھا اور میں نے ان کی اکثر تصنیفات پر غلط کہنچ دیا“ ۳۷۷ اسی زمانے میں راجہ لاکرمل نیابت وزارت برائے ہوئے۔ ۱۱۷۱ھ/۱۷۵۷ع میں احمد شاہ ابدالی نے پھر حملہ کیا اور لاہور کو روندنا ہوا دلی پہنچا اور اس کی اینٹ سے اینٹ بیا دی۔ میر کی معاشی حالت خراب سے خراب تر ہو گئی۔ ذکر میر میں لکھا ہے کہ ”میں کہ (پہلے ہی) فقیر تھا اور فقیر ہو گیا۔ میرا حال بے اسبابی اور تپ دستی کی وجہ سے ابتر ہو گیا۔ شاہراہ پر جو میرا جھولنا تھا، مسلو ہو گیا۔“ ۳۸۸ اسی عالم میں میر راجہ جنگل کشور کے پاس گئے اور روزگار کی شکایت کی۔ راجہ کی مالی حالت خود خراب تھی لیکن وضع دار اور شریف النفس انسان تھا۔ الہیں راجہ لاکرمل کے پاس لے گیا۔ وہ بہت لطف و عنایت سے پیش آیا اور دوسرے دن جب شعر و شاعری کی محفل جس تو گہا ”میر کی ہر بیت موتی کی مانند ہے۔ اس جوان کا طرز بھی بہت پسند ہے۔“ ۳۹۱ اس کے بعد ایک سال آرام سے گزر گیا۔ احمد شاہ ابدالی کے اس حملے کے بعد میر اپنے اہل و عیال کے ساتھ دلی سے نکل کھڑے ہوئے اور ابھی آٹھ نو کوس کی مسافت طے کر کے، بے سروسامانی کے عالم میں، ایک بڑے کے لیجے بیٹھے تھے کہ راجہ جنگل کشور کی بیوی وہاں سے گزریں اور میر کو بے آسرا دیکھ کر اپنے ساتھ برسانہ لے گئیں۔ میر وہاں سے کھانا ہونے ہوئے کھمبیر پہنچے۔ اسی اثناء میں راجہ لاکرمل بھی وہاں آ گئے۔ میر ان کی خدمت میں حاضر ہوئے اور وہاں سے نکل جانے کی اجازت چاہی۔ راجہ نے کہا گیا ”ایا بان مرگ“ میں جانے کا ارادہ رکھتے ہو؟ اسی دن خرچ کے واسطے کچھ بھیجا اور وظیفہ بدستور مایل دستخط کر کے عنایت کیا۔ حالات کی خرابی کی وجہ سے راجہ نے جہاں سکونت اختیار کر لی تھی۔ راجہ لاکرمل سے میر کا قوسل ۱۱۷۱ھ سے ۱۱۸۳ھ (۱۷۵۷ع سے ۱۷۷۰ع) تک تقریباً ۱۲ سال قائم رہا۔ ابھی یہ ہلاکتیں تمام نہیں ہوئی تھیں کہ عباد الملک نے عالمگیر ثانی کو بھی قتل کرا دیا۔

یہ وہ زمانہ تھا کہ سرہنے شاہی ہند میں دندناتے پھر رہے تھے۔ بھاڑ نے دہلی پر قبضہ کر کے ۱۹ صفر ۱۱۷۳ھ/یکم اکتوبر ۱۷۶۰ع کو شاہجہان ثانی کو معزول کر دیا اور شہزادہ جوان بہت (شاہ عالم ثانی) کو تخت پر بٹھا دیا اور اٹک تک کا علاقہ بھی اپنے قبضے میں کر لیا۔ سرہنوں کی اس حرکت پر احمد شاہ ابدالی مشتعل ہو کر پھر حملہ آور ہوا اور ۶ جمادی الآخر ۱۱۷۳ھ/ ۱۲ جنوری ۱۷۶۱ع کو ابدالی اور سرہنوں کے درمیان وہ جنگ ہوئی جسے ہانی پت

کی تیسری جنگ کا نام دیا جاتا ہے۔ اس جنگ نے سرہٹوں کو تباہ و برباد کر دیا۔ قاض احمد شاہ ابدالی دہلی میں داخل ہوا اور اطراف کے سرداروں کے نام پیغام بھیجے۔ ایک تحریر راجہ لاگرمل کو بھی بھیجی۔ میر بھی راجہ لاگرمل کے ساتھ کھمبیر سے دہلی پہنچے۔ دہلی کی حالت نہایت خراب تھی۔ ایک دن میر شہر کی طرف گئے تو ویرانے کو دیکھ کر ان کی حالت غیر ہو گئی۔ ”ذکر میر“ میں لکھا ہے کہ ”ہر قدم پر میں رویا اور عبرت حاصل کی۔ جب آگے بڑھا تو اور حیران ہوا۔ مکان پہچان میں نہ آئے۔ در و دیوار ظلم نہ آئے، عمارت کی بنیادیں نظر نہ آئیں۔ رہنے والوں کی کوئی خبر نہ ملی۔“ جنگ ہانی بت سے فارغ ہو کر جب احمد شاہ ابدالی واپس ہوا تو سورج مل نے آگرہ پر قبضہ کر لیا اور جب اسے خبر ملی کہ بادشاہ ایک بڑے لشکر کے ساتھ مقابلے کے لیے آ رہا ہے تو اس نے راجہ لاگرمل کو آنے کی دعوت دی۔ میر بھی راجہ لاگرمل کے ہمراہ آکر پہنچے۔ راجہ نے بادشاہ اور شاہ عالم کے درمیان صلح کرا دی۔ میر نے لکھا ہے کہ ”میں اس تقریب سے تیس سال بعد آکر گیا۔“ آگرہ میں اپنے والد اور منہ بولے چچا امان اللہ کے مزارات پر گئے۔ آگرہ کے شعرا انہیں امام فن سمجھ کر ملاقات کے لیے آئے۔ لیکن اس بار جان آگو میر اس لیے خوش نہیں ہوئے کہ کوئی ایسا مخاطب نہ ملا جس سے بات کر کے دل بہتاپ کو تسلی ہوگی۔ میر چار ماہ رہ کر سورج مل کے قلعوں میں واپس آ گئے۔ یہاں آکر اطلاع ملی کہ انگریزوں نے ناظم ہنگامہ میر قاسم کو شکست دے دی ہے۔ یہ ۱۱۷۸ھ/۱۷۶۵ء کا واقعہ ہے۔ ”عظیم آباد چونکہ لطافت ہنگامہ کا حصہ تھا، شجاع الدولہ نے شاہ عالم ثانی کو ساتھ لے کر انگریزوں پر فوج کشی کر دی۔ انگریزوں کے مقابلے میں شاہی افواج کو شکست ہوئی۔ بادشاہ حراست میں آ گیا۔ انگریزوں نے معاہدہ کر کے ہنگامہ، چار اڑسہ کی دیواری کی سند اپنے نام لکھوائی اور بادشاہ کو الہ آباد میں نظر بند کر دیا۔

اسی زمانے میں سورج مل کے بیٹوں اور سرہٹوں میں جنگ چھڑ گئی۔ راجہ لاگرمل سورج مل کے قلعوں سے نکل کر آگرہ آ گئے۔ میر بھی ان کے ہمراہ تھے۔ پندرہ دن رہ کر راجہ واپس آئے اور جانوں کی بڑھتی ہوئی شورش کو دیکھ کر، یس ہزار اہل دہلی کے ساتھ، جو ان کی پناہ میں تھے، شہر کاسان آ گئے۔ میر بھی اسی قافلے کے ساتھ تھے۔ ربیع الاول ۱۱۸۵ھ/ جون ۱۷۷۱ء میں جب شاہ عالم الہ آباد سے فرخ آباد آئے تو راجہ لاگرمل نے میر کو حسام الدین خان کے پاس، جو اس وقت شاہ عالم کے مزاج میں دخیل تھے،

روالہ کیا۔ میر نے حسام الدین خان سے مل کر عہد و بیان کئے لیکن راجہ کے چھوٹے بیٹے نے اپنے باپ کو سمجھایا کہ دگھنپوں کے ساتھ ملنا زیادہ بہتر ہے۔ راجہ نے چھوٹے بیٹے کی بات مان لی۔ میر بہت بے آبرو ہوئے اور راجہ کے بڑے بیٹے رائے بہادر سنگھ کو سارے حالات سے باخبر کیا اور پھر راجہ لاگرمل کے ساتھ کاماں سے دہلی آکر راجہ سے علیحدہ ہو گئے۔ اسی زمانے میں مرہٹوں کے سردار سندھیا بادشاہ کو لے کر ۲۹ رمضان ۱۱۸۵ھ/۶ جنوری ۱۷۷۲ء کو دہلی آئے اور بادشاہ کو مجبور کر کے نجیب الدولہ کے لڑکے شاہجہ خان پر ۱۹ ذی قعد ۱۱۸۵ھ/۲۳ فروری ۱۷۷۲ء کو سکرٹال میں حملہ کر دیا۔ شاہجہ خان بھاگ گیا، مرہٹوں نے سارے اسباب پر قبضہ کر لیا۔ میر بھی راجہ لاگرمل کے بیٹے رائے بہادر سنگھ کے ہمراہ شاہی لشکر کے ساتھ تھے۔ مرہٹے چونکہ سب کچھ لے گئے رائے بہادر سنگھ کی مالی حالت بھی خراب ہو گئی اور میر کی حالت تو اور بھی ابتر ہو گئی۔ ذکر میر میں (۱) ہے :

”میں بھیک مانگنے کے لیے اٹھا اور شاہی لشکر کے ہر سردار کے در پر گیا۔ چون کہ شاعری کی وجہ سے میری شہرت بہت تھی، لوگوں نے میرے حال پر خاطر خواہ توجہ کی۔ کچھ دن کشتے ملی کی سی زندگی گزاری اور (آخر کار) حسام الدولہ کے چھوٹے بھائی وجہ الدین خان سے ملا۔ اس نے میری شہرت اور اپنی اہلیت کے مطابق تھوڑی بہت مدد کی اور بہت تسلی دی۔“ (۲)

سکرٹال سے دہلی واپس آکر میر خالہ نشین ہو گئے اور دوسروں کے سلوک پر زندگی گزارنے لگے۔ بادشاہ بھی کہ کہ کچھ بھیج دینے تھے۔ اس وقت میر کی عمر ۵۰ سال تھی اور ان کی ساری مرگرمیاں ادب و شعر تک محدود تھیں :

مصرعے سے کہ کہ مہی گویم کار دلہائے من ہمیں نذر است ۳۵
اسی زمانے میں میر نے ”ذکر میر“ کو مکمل کیا۔

اگر ان سب حالات پر نظر ڈالی جائے تو اپنے والد کی وفات سے لے کر ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۲ء تک میر نے زندگی میں ہریشانیوں، افلاس، ویرانیوں اور خالہ جنگیوں کے علاوہ کچھ نہیں دیکھا۔ آسودگی نام کی کوئی چیز ان کی زندگی میں کبھی نہیں آئی :

مجھ کو ذکر میر کا مجھ سے اے لایع

وہ میں ہی ہوں کہ جس کو عاقبت بیزار گیتے ہیں

عظیم مغلیہ سلطنت ان کی آنکھوں کے سامنے ٹکڑے ٹکڑے ہوئی۔ امداد شاہ

اہمال کے حملے اور معاشرے پر ان حملوں کے اثرات گھو میر نے اپنے ہاتھ لکھے
 تباہی خاتون میں نمودار کیا۔ رعایت خاں کی ملازمت سے لے کر ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۲ع
 تک پچیس چھپیس سال کے عرصے میں میر زمانے کے انقلاب کی چمکتی میں رہتے
 رہے اور زمانے کا شعور ان کے خون میں گردش کرتا رہا۔ ان سب اثرات نے
 ان کی شاعری کا مزاج، لہجہ اور آہنگ متعین کیا۔ اس دور میں ان کی مقبولیت
 کا سب سے بڑا راز یہی تھا کہ وہ لے، جو میر کی شاعری کے سارے نکل رہے
 تھے، معاشرے کی بے چارگی، زمانے کے جبر اور حالات کی بے رخی کا اظہار
 کر رہے تھے۔ میر نے اپنے دور کی آواز کو اپنی شاعری میں غزل، غزل، غزل
 اس طرح سونپا کہ اس آواز نے اپنے دور کی توجہات بھی کی اور اسے زمان و مکان
 کی لید سے آزاد کر کے آفاق سطح پر پہنچا دیا۔ ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۲ع سے لکھنؤ جانے
 تک (۱۱۹۶ھ/۱۷۸۲ع) کا زمانہ بھی، جسے میر نے غالبہ لکھنؤ کا زمانہ کہا
 ہے، معاشی بدامنیوں کا زمانہ تھا۔ مستقبل غیر یقینی اور حال بے حال تھا۔
 اہل ہنر ایک ایک کر کے دلی چھوڑ رہے تھے۔ سودا اور سوز جا چکے تھے۔
 شاہ حاتم نے شاہ تسلیم کے ٹکے میں اقامت اختیار کر لی تھی۔ درد مستدر فقر پر
 بیٹھے تھے۔ دلی میں یہ عالم تھا کہ خود بادشاہ وقت شاہ عالم بھی گدا تھا۔
 وہ دوسروں کی گدا مند کرتا۔ اہل ہنر کی سرپرستی کرنے والے اسراء اس دنیا سے
 الٹ چکے تھے اور جو باقی تھے وہ خود روٹیوں کے محتاج تھے۔ میر کی شاعری کی
 خوشبو سارے برعظیم میں پھیل چکی تھی، لیکن شاعر میر کی حالت خراب تھی۔
 وہ دوسروں کی امداد پر زندگی گزار رہے تھے اور اس زندگی سے اتنے عاجز آ چکے
 تھے کہ کوئی بھی ذرا سا سہارا دیتا تو وہ اس کے پاس چلے جاتے۔ میر کے دل
 میں یہ خواہش ایک عرصے سے موجود تھی کہ وہ بھی لکھنؤ جا کر دربار اودھ
 سے وابستہ ہو جائیں۔ ”کلیات میر“ میں ایک مثنوی ”در بیان گدغدائی نواب آصف
 الدولہ پادشہ“ ملتی ہے۔ آصف الدولہ کی ایک ہی شادی ۱۱۸۳ھ/۱۷۶۹ع میں
 وزیر الممالک نواب نمر الدین خاں کی بیٹی شمس النساء بیگم سے ہوئی تھی۔
 میر کی یہ مثنوی اسی چھٹی ہوئی خواہش کا اظہار تھی۔ ۱۱۹۵ھ/۱۷۸۱ع میں
 سودا کی ولایت کے بعد آصف الدولہ کو خیال آیا کہ اب میر کو بلوایا جائے۔
 آصف الدولہ کے سامنے نواب سالار جنگ نے، ان پرانے روابط کے پیش نظر

ب۔ لنگ نامہ (مثنوی) میں میر نے بھٹیاری کی زبان سے یہ شعر کہلواوا ہے :
 سو تو لکھے ہو گورے ہالم تم ہو گدا جسے شاہ عالم تم

جو میر کے مہسود سراج الدین علی خان آرزو سے ان کے تھے ، کہا کہ اگر لوہ صاحب زادہ راہ عنایت فرمائیں تو میر ضرور آجائیں گے جیسے ہی زادہ راہ اور پروالہ ملا میر فوراً لکھنؤ کے لیے روانہ ہو گئے اور یہ بھول گئے کہ دل سے لکھنؤ چلے جائے ہر انھوں نے اپنے محسن اور مہسود کو اس بات پر گھیسے نازیبا الفاظ کہے تھے یہ دل سے میر فرخ آباد پہنچے ۔ رئیس فرخ آباد مظفر جنگ نے انھیں چند روز ٹھہرنے کے لیے کہا لیکن وہ اتنی جلدی میں تھے کہ وہاں سے لکھنؤ آئے اور سیدے سالار جنگ کے گھر پہنچے ۔ چار ہفتے دن بعد آصف الدولہ سرخ باڑی کے لیے آئے ۔ میر بھی وہاں موجود تھے ۔ ملاقات ہوئی اور انھیں شعر سنائے ۔ سالار جنگ نے لوہ کو یاد دلایا ۔ لوہ نے چند دن بعد میر کو بلوایا ۔ میر نے قصیدہ پڑھا اور ملازم ہو گئے ۔^{۵۷} ”گلشن ہند“ کے مطابق تین سو روپے مشاہرہ مقرر کر کے حسین علی خان فاضل کے سپرد^{۵۸} کیا اور ”صفینہ ہندی“ کے مطابق دو سو روپے ماہوار مقرر ہوئے۔^{۵۹} پھر حال یہ اس نے روزگاری اور ہائیس روپے ماہوار^{۶۰} کسٹوالہ کے مقابلے میں ، جو لوہ چادر جاوید خان کی سرکار سے میر کو ملتی تھی ، ایک جاگیر کے برابر تھی ۔

میر نے اپنے لکھنؤ آنے کا سال کہیں نہیں لکھا لیکن ذکر میر کی عبارت سے معلوم ہوتا ہے^{۶۱} کہ جب میر دل سے چلے آئے وقت نجف خان ذوالفقار الدولہ سخت بیمار تھے ۔ لکھنؤ پہنچنے کے بعد میر نے نجف خان کے مرنے کا ذکر کیا ہے ”میر نے ادھر آ جانے کے بعد وہاں کہ نجف خان بستر علالت پر تھے ، فوت ہو گئے ۔“^{۶۲} ان الفاظ سے معلوم ہوتا ہے کہ لکھنؤ پہنچنے کے کچھ عرصے بعد ہی نجف خان (م ۲۲ ربیع الآخر ۱۱۹۶ھ / اپریل ۱۷۸۲ء) کے مرنے کی اطلاع ملی ۔ قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ ”نجف خان اواخر صفر یا اوائل ربیع الاول ۱۱۹۶ھ میں ڈی فرائش ہوئے ۔ اس وقت میر دہلی میں تھے ۔ ان کی وفات کی تاریخ ۲۲ ربیع الآخر ہے ۔ اس وقت میر لکھنؤ میں تھے ۔“^{۶۳}

ب۔ وہ الفاظ یہ ہیں ”الخالوئے من ہادہ بپائے طبع شد یعنی در لشکر شجاع الدولہ ہائیں تو جمع وقت کہہ برادرانہ استحقاق خان شہید آن جا مستند ، نظر بر حقوق حاجت روائی خواہند کرد ، جز باد بدستقلی لیامد ۔ لکھنؤ زمانہ خورد و ہم آلیا مہمد ۔ مرده او را آوردند و در حویلیں بھاگ سپردند ۔“ (ذکر میر ، ص ۵۷) ۔

گویا میر ربیع الاول کے آخر یا ربیع الآخر میں لکھنؤ پہنچے اور اپنی زندگی کے باقی ۳۱ سال وہاں گزار کر ۱۱۲۵ھ/۱۸۱۰ع میں وفات پائی۔

اٹھارویں صدی عیسوی کے اس ماحول میں پراگندہ روزی، پراگندہ دل، بے دماغ اور انا پرست میر کے علاوہ کوئی اور ہوتا تو پس کر رہ جاتا لیکن میر نے وقت کی دھڑکن کو اپنے خون میں شامل کر کے اسے اپنی شاعری کے ساز میں سمو دیا۔ میر کی آواز اٹھارویں صدی کے برصغیر کی روح کی آواز ہے جس میں اس دور کے احساسات، امید و بیم، خوف و رجا، آس و پاس اور غم و الم شامل ہیں۔ میر کی شاعری ایک ایسا آئینہ ہے جس میں ہم اس دور کی روح کا عکس دیکھ سکتے ہیں۔ لیکن میر کی شاعری کو سمجھنے کے لیے چلیے، ان حالات زندگی کی روشنی میں، ان کی شخصیت و سیرت کا بھی مطالعہ کر لیا جائے۔

(۲)

میر کی سیرت و شخصیت متضاد عناصر سے مل کر بنی تھی۔ ان کا گھر فقیر درویش کا گھر تھا۔ باپ متی پرہیزگار انسان تھے۔ توکل و قناعت شعار، سیدہ انور عشق سے روشن اپنے بیٹے بدلتی کو تلقین عشق کرتے اور کہتے:

”اے بیٹے عشق اختیار کر کہ (دنیا کے) اس کارخانے میں اسی کا تصرف ہے۔ اگر عشق نہ ہو تو نظیر گل کی صورت نہیں پیدا ہو سکتی۔ عشق کے بغیر زندگی وبال ہے۔ دل باغداد عشق ہوا کمال کی علامت ہے۔ سوز و ساز دونوں عشق سے ہیں۔ عالم میں جو کچھ ہے وہ عشق ہی کا ظہور ہے۔“ ۵۵

جی وہ زاویہ ہے جس سے میر نے زندگی، انسان، معاشرے اور فرد کے رشتوں کا سراغ لگایا اور جی وہ مرکزی نقطہ ہے جس سے ان کی شاعری کا دائرہ بنتا ہے:

محبت نے ظلمت سے کلڑھا ہے نور
نہ ہوتی محبت، نہ ہوتا ظہور
محبت ہی اس کارخانے میں ہے
محبت سے سب کچھ زمانے میں ہے
محبت اگھر کارپرداز ہو
دلوں کے تئیں سوز سے ساز ہو (مشتوی شعلہ شوق)
عشق ہی عشق ہے، نہیں ہے کچھ
عشق ہی تم کہو کہیں ہے کچھ

عشق تھا جو رسول ہو آیا
 ان نے پیغام عشق پہنچایا (مثنوی معاملات عشق)
 عشق ہے تسازہ کار ، تسازہ خیال

ہر جگہ اس کی اک نئی ہے چال (مثنوی دریائے عشق)

یہ عشق ان کی شاعری کی تخلیقی روح ہے اور اس سے ان کی سیرت و شخصیت کی تعبیر ہوتی ہے۔ میر کی شاعری اسی لیے عشقیہ شاعری ہے جس میں مقامیت بھی ہے اور اقلیت بھی۔ ایسی شاعری اس سے چلے نہ اردو میں ہوئی اور نہ میر کے بعد۔ آنے والے شعرا ہر گھبرے اثرات کے باوجود ، اس عشقیہ رنگ کی کوئی پیروی نہ کر سکا۔ یہ عشق کثافت بھی ہے اور لطافت بھی اور ان دونوں کے ملنے سے میر کی شاعری کا رنگ و آہنگ پیدا ہوا ہے۔

بچپن کے حالات و واقعات نے میر کی سیرت ہر گھبرے نقوش ثبت کیے تھے۔ ان کی تربیت ان کے منہ بولے چچا نے کی تھی۔ دس سال کے تھے کہ چچا کا اور گیارہ سال کے تھے کہ باپ کا انتقال ہو گیا۔ باپ نے تین سو روپے قرضہ چھوڑا۔ گیارہ سال کی عمر سے میر پر ذمہ داریوں کا ایسا بوجھ پڑا کہ وہ تلاشی معاش میں لگ گئے۔ فکر معاش ان کے لیے غیر زیست بن گیا :

فکر معاش یعنی غم زیست تا بہ کے

مر جائیے کہیں کہ تک آرام ہائیے

ایک طرف زندگی کی بنیادی ضرورتیں نہیں جن کو پورا کرنا میر کے لیے دشوار تھا اور دوسری طرف صدیوں پرانا معاشی ، سماجی ، سیاسی و تہذیبی نظام ان کی نظروں کے سامنے جان کنی کی حالت میں تھا۔ ذاتی غم اور زمانے کے غم نے حساس میر کو دوہرا دریا دلایا اور ان کی شاعری کو وہ لشریٹ دی جو ان کی امتیازی صفت ہے۔ سہ زوی ، اجڑا نکر ، چراغِ مفلس ، چراغِ گور ، ویرانہ ، صحرا ، مرگ وغیرہ اسی کیفیت کے اشارے ہیں جو بار بار ان کی شاعری میں آتے ہیں۔

میر کے بارے میں عام طور پر کہا جاتا ہے کہ وہ اپنی ذات کے نہاں خانے میں ایسے بند تھے کہ کبھی گھڑی سے باہر آنکھ اٹھا کر بھی نہیں دیکھا۔ میر کی اتنا ہرستی اور اپنی ذات کے احساسِ اہمیت کے باوجود یہ ایک ایسا یک طرفہ تصور ہے جو میر کی شخصیت و شاعری کے مطالعے کو ایک لحاظ رائے پر ڈال دیتا ہے۔ میر زمانے کی کشمکش سے الگ اہلک وہ کر صرف اپنے لہجوں ہی میں محو نہیں رہے بلکہ وہ اس دور کے سیاسی واقعات کے عینی شاہد اور ان میں

شہر تک تھے۔ 'ذکر میر' سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنے زمانے کی طوفان خیز لہروں پر چلتے کبھی ڈوٹتے کبھی تیرتے رہے۔ انہوں نے وہ سب کچھ کیا جو ان حالات میں ایک آدمی کو کرنا چاہیے تھا۔ یہ بات قابل توجہ ہے کہ میر نے زیادہ سفر اس دور کے کسی شاعر نے نہیں کیا۔ ۱۶۰-۱۶۱ (۱۷۳۷ء) سے لے کر ۱۸۵-۱۸۶ (۱۷۷۱ء) تک تقریباً پچیس سال وہ مختلف امراء کے ملازم رہے۔ مصاحبت کی، لوکری کی، سپاہی رہے، میدان جنگ میں گئے، سفارت کی خدمت انجام دی، سفر کیے، مصائب اٹھائے، دنگل چھلے، قاتل کشی کی، دست سوال دراز کیا، چھتر میں رہے، اپنے کو چھتر کے تلے دینے دیکھا، دل کو بار بار لٹھے دیکھا، امیروں کو غیور اور شاہ کو گدا بننے دیکھا، بادشاہوں کی آنکھوں میں سلائیاب بھرتے دیکھے، وارن ہیشنگز کی لکھنؤ میں آمد اور یکساں اودھ پر اس کے ظلم و جبر کو دیکھا، مرہٹوں کی غارت گری، جاٹوں کی شورش، روہیلوں کی بورش سے مغلیہ سلطنت کی عظیم عمارت کو ڈھیر بننے دیکھا۔ برعظیم میں انگریزوں کا اقتدار اور جنرل لیک کی فوجوں کا دہلی میں ناقابل داخلہ وہ واقعات ہیں جو میر کے سامنے ہوئے اور جس نے ان کے دوبائے احساس کو متلاطم رکھا۔ میر نے ایک زندہ باشعور انسان کی طرح زندگی سے آنکھیں نہیں چرائیں بلکہ احساس زیست کو اپنی ذات کا حصہ بنا کر اپنے تخلیقی وجود میں اتار لیا۔ وہ ایک زندہ انسان کی طرح عرس اور میلے ٹوبیوں میں بھی نظر آتے ہیں ۵۶۔ ہم صحبتوں میں گپ شب اور ہنسی مذاق بھی کرتے ہیں ۵۷۔ دوستوں اور معاصران پر چست گئے ہوئے قرون سے لطف اندوز بھی ہوتے ہیں ۵۸۔ 'ذکر میر' کے لطائف بھی اس دلچسپی کے شاہد ہیں۔ یہ میر دلیا سے بے تعلق نہیں تھے۔ اگر ہوتے تو وہ ایسی شاعری نہیں کر سکتے تھے جو آج بھی ہمارے لیے ایک زندہ تخلیقی عمل ہے۔ دل کے مشاعروں میں میر نے وہ سارے گھل گھلے جو اپنی میریت کو قائم کرنے

ف۔ "کتاب کے آخر میں میر صاحب نے کچھ لطیفے بھی جمع کر دیے ہیں۔ بعض پرانے اور تازہ ہیں اور بعض خود ان کے زمانے کے ہیں اور ہر لطف ہیں، مگر ایسا کہ بعض ان میں سے ایسے لطف ہیں کہ ان کا لکھنا یا بیان کرنا ممکن نہیں ہے۔۔۔ یہ ایک غیر متعلق چیز تھی۔ ہم نے یہ لطیفے کتاب سے خارج کر دیے ہیں۔" (مقدمہ از عبدالحمی، ذکر میر، صفحہ ۱۱) ہم نے کچھ لطیفے 'ذکر میر' کے مطالعے میں آئندہ صفحات میں درج کر دیے ہیں۔ (ج۔ ج)

کے لیے ضروری سمجھے۔ "نکات الشعراء" میں وہ ایک گروہ بند شاعر نظر آتے ہیں۔ اپنے گروہ کے شاعروں کو چڑھاتے ہیں اور دوسرے گروہ کے شاعروں کو گرا تے ہیں۔ "اژدر نامہ" لکھ کر انھوں نے دلی کے سارے شاعروں کو دعوت دینا دی جس میں اپنے سارے معاصر شاعروں کو کیڑے مکوڑے اور خود کو اژدر بتایا جس نے منہ کھول کر جو سانس اندر لی تو سب کو ہڑپ گرنے کے میدان صاف کر دیا۔ صرف اژدر باقی رہ گیا۔ اس مثنوی کا جواب شاکر دہلوی حاتم ہدایا نامہ لٹار نے دیا، جس کا یہ شعر محفوظ رہ گیا ہے :

حیدر کتراو نے وہ زور بٹھا ہے لٹار
ایک دم میں دو کروں اژدر کے کاتے چیر کر

بقا نے "دوآبہ" کا مضمون اپنے شعر میں باندھا۔ میر نے بھی بعد میں دوآبہ کا مضمون اپنے شعر میں باندھا۔ بقا نے میر پر چوری کا الزام لگایا اور کہا :

میر نے سرا مضمون دوآبہ کا لیا
پر بقا تو یہ دعا کر جو دعا دینی ہو
یا خدا میر کے دیدوں کو دوآبہ گردے
اور بینی یہ بیا اس کی کہ تو بینی ہو

بقا نے "مینار میر" کے نام سے ایک مثنوی بھی لکھی جس میں دکھایا کہ میر صاحب چوری کے الزام میں پکڑے گئے ہیں اور "مینار میر" میں قید کر دیے گئے ہیں۔ اس مینار کے بارے میں بقا نے بتایا کہ :

یہ مینار دژدر بدالعمال ہے جو چوری گھرے اس کا یہ حال ہے

میر نے بھی جوابی ہجوئیں لکھیں۔ بقا اور کستورین کی ہجوئیں ، خاکسار سے ان کے معرکے ، اپنے اہم معاصرین شاہ حاتم اور بقیں کے بارے میں بُہر کہنے والے ، اپنے معاصرین کے اشعار پر اصلاحیں زندگی سے پوری دلچسپی لینے کی گواہی دیتی ہیں۔

میر کو شدید احساس تھا کہ وہ اتنے بڑے شاعر ہیں کہ ان کا کوئی ثانی نہیں ہے ، لیکن زمانے نے ان کی قدر نہیں کی۔ اسی احساس کے ساتھ وہ زمانے سے ٹکراتے رہے۔ لیکن واقعات بتاتے ہیں کہ اس بُہر آشوب دور میں بھی معاشرے نے ان کی قدر کی۔ جب رعایت خاں نے میر سے مرثی کے ٹوٹے کو اپنے چند شعر یاد کرائے کے لیے کہا تو انھوں نے نوکری چھوڑ دی ، لیکن رعایت خاں نے ان کی جگہ ان کے چھوٹے بھائی پد رخصی کو ملازم رکھ لیا۔ راجہ چنگل کشور انھیں گھر سے بلا کر لے گیا۔ راجہ ناگرمل نے بکڑے دنوں

میں بھی ان کا خیال رکھا۔ بادشاہِ وقت شاہِ عالم بھی، مالی پریشانیوں کے باوجود، کبھی کبھی کچھ بھیج دیتا تھا۔ نواب بہادر جاوید خان کے وہ ملازم رہے لیکن گھوڑے اور لکھنؤ نوکری سے متعلق رہی۔ یہ زمانہ ہی ایسا غیر یقینی تھا کہ کوئی کچھ کرنا بھی چاہتا تو نہیں کر سکتا تھا۔ ان کی بے دماغی یا بے دماغی کا دور ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۲ء - ۱۷۷۱ء کے بعد شروع ہوتا ہے جب وہ سرحد سکرنال کے بعد دلی آ کر خانہ نشین ہو گئے تھے۔ رفتہ رفتہ یہ پہلو ان کی شخصیت پر غالب آتا گیا اور لکھنؤ پہنچ کر افسانہ بن گیا۔ لکھنؤ میں ان کی انانیت و خود پرستی کے جتنے واقعات درج ہیں وہ سب اسی دور سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان کی شہرت سارے برعظیم میں پھیل چکی تھی اور بیشتر شاعروں کے چراغ ان کی شاعری کے سامنے گل ہو چکے تھے۔ مرزا مغل سبقت کو دیکھ کر یہ کہتا کہ تمہارے چہرے سے شعر لہمیں معلوم نہیں ہوتی، سخن گو خالق کرتے سے کیا حاصل۔ لکھنؤ جاتے ہوئے نیپے کی طرف سے منہ پھیر کر بھٹھے رہتا اور سارے سفر میں اس سے بات نہ کرنا، شاہِ قدرت سے یہ کہتا کہ دیوان کو اپنے دربار میں ڈال دو۔ آصف الدولہ کا پوچھنا کہ کیا مرزا رفیع السودا شاعر مسلم الثبوت تھا؟ اور میر کا جواب دینا ”ہر عیب کہ سلطان بہ پسند ہنر است“ وہ واقعات ہیں جو ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۲ء - ۱۷۷۱ء کے بعد کے دور سے تعلق رکھتے ہیں۔ یہ سب واقعات، خواہ ان میں افسانوی عنصر کتنا ہی شامل ہو گیا ہو، اس دور میں میر کی بڑھی ہوئی انانیت کو ظاہر کرتے ہیں۔ لکھنؤ آ کر انہیں فراغت ضرور نصیب ہوئی لیکن یہاں انہیں دلتی اور دلی کے کوچے یاد آتے رہے۔ لکھنؤ دلتی سے مختلف تھا۔ یہاں کی تہذیب میں گہرائی اور رچاوت نہیں تھی اور میر ساری عمر خود کو لکھنؤ سے ہم آہنگ نہ کر سکے :

ہا رب شہر اپنا یوں چھڑایا تو نے

ویرانے میں مجھ کو لا بیٹھایا تو نے

میں اور گہاں لکھنؤ کی یہ خلقت

اے والے یہ کیا کیا خدا ہا تو نے

خراہ دلی کا دہ چند پتہ لکھنؤ سے تھا

وہیں میں کلش مں جاتا سراپید نہ آتا ہاں (دیوان چہارم)

آباد اجڑا لکھنؤ چندوں سے اب ہوا

مشکل ہے اس خراہ میں آدم کی بود و باش (دیوان پنجم)

دلی کے مقابلے میں لکھنؤ میر کے لیے ہمیشہ ایک ویرانہ ہی رہا۔

میر ایک مضطرب روح کے مالک اور منتشر زمانے کے نمائندہ فرد تھے۔ وہ آدم و مصائب، جنہوں نے میر کو اپنے زمانے سے نامطمئن کیا، خود زمانے کے پیدا کئے ہوئے تھے۔ زمانے کے حالات و کوائف اور میر کی الائنٹ و الفرادیت کا ایک دوسرے پر عمل و رد عمل کا سلسلہ ماری عمر جاری رہا۔ ایک کو دوسرے کا سبب اور مسبب کہا جا سکتا ہے اور یہ گہنا مشکل ہے کہ کون پہلے ہے اور کون بعد میں۔ اگر برصغیر کی مغلیہ دور کی تاریخ کو دیکھا جائے تو میر کا زمانہ اس تہذیب و تمدن کی آخری - انس تھی جو اکبر کے دور میں قائم ہوا تھا اور جس میں شاعری کی روایت فیض و عری نے بنائی تھی۔ میر کے آخری زمانے میں لازماً لیک سرہٹوں کو گہیرتا ہوا دلی پہنچا تھا اور لال قلعہ میں اکبر اعظم کے جانشین کو ایک بھٹے ہوئے شامیانے کے نیچے اندھا بیٹھا ہوا دیکھ کر السردہ ہو گیا تھا اور اندھے بادشاہ کو اپنی حفاظت میں لے کر اس کا وظیفہ منور کر دیا تھا۔ بادشاہ کی آنکھوں میں سلاہیاں پھرنے کا غم میر کا اپنا غم تھا۔ اس کے معنی یہ تھے کہ وہ آنکھ، جو معاشرے کی نگران تھی، اب اندھی ہو چکی ہے۔ بادشاہ وقت کا بھٹے ہوئے شامیانے کے نیچے بیٹھا انسانی بدحالی کا اشارہ تھا۔ بادشاہ کو حفاظت میں لے کر وظیفہ منور کرنا اس بات کا اشارہ تھا کہ سیاسی اعتبار سے اب مغلیہ سلطنت ختم ہو چکی ہے اور انگریزی اقتدار کی دست نگر ہے۔ میر کا دلی سے لکھنؤ جانا اس بات کا اشارہ تھا کہ اس دم اوڑنی ہوئی تہذیب کا پانی اب اس گڑے میں سر رہا ہے۔ دلی ایک وسیع و عریض سلطنت اور عظیم تہذیب کی علامت تھی۔ لکھنؤ ایک چھوٹے سے جزیرے کی محدود تہذیب تھی جس سے میر کو سبھوتا کرنا پڑا تھا۔ وہ زبان بھی جسے میر اپنی شاعری میں استعمال کرتے تھے اور جس کی سند وہ دلی کی جامع مسجد کی میڑھیوں سے لیتے تھے، لکھنؤ میں بدل گئی تھی۔ ان سب تبدیلیوں نے میر کو مضطرب رکھا اور وہ لکھنؤ میں رہتے ہوئے بھی دلی کو یاد کرتے رہے اور ان کی اداس برقرار رہی۔

لکھنؤ دلی سے آیا ہاں بھی رہتا ہے اداس

میر کی سرگشتی نے بے دل و جبراں کیا (دیوان چہارم)

اس اداسی کا تعلق اگر معاشی فراغت سے ہوتا تو وہ میر کو لکھنؤ میں میسر تھی لیکن یہ ان کے لیے ایک پوری تہذیب کا مسئلہ تھا۔ لکھنؤ میں بھی شہیت کے ساتھ وہ بھی محسوس کر رہے تھے کہ یہ بھی ”شع آخر شب“ ہے۔ ان سب عوامل نے دل کو میر کی سیرت اور مزاج میں وہ گہلیت پیدا کر دی

کہ انہوں نے اپنے غم میں سارے عالم کے غم کو محسوس کیا اور اس غم کو اردو شاعری کے روایتی اشاروں کے ذریعے بیان کر کے خود کو بھی تسکین دی اور دوسروں کے لیے بھی تسکین کا سامان بنم پہنچایا۔ اس طرح سارے معاشرے کا غم، ساری تہذیب کا المیہ ادب کی شاعری کی آواز میں در آیا۔ میر نے اپنے دور کی اجتماعی روح کے کرب کو اپنی تخلیقی روح میں جذب کر کے اس پہاڑ جیسے المیے کو اپنی شاعری کے آہنگ میں سمو دیا۔ اسی لیے میر کا غم محض روایتی چیز نہیں ہے اور نہ وہ فرار کی ایک صورت ہے بلکہ زندگی کی حقیقت و صداقت کا اظہار ہے۔ دل جس کا ذکر بار بار ان کی شاعری میں آتا ہے، وہ صرف کسی شہر کا نام نہیں بلکہ اس عظیم مرقع ہوئی تہذیب کی روح کا اشارہ ہے۔ غم، چالان اور غم دوراں میر کے ہاں مل کر ایک ہو جاتے ہیں اور ایک دوسرے کی ترجمانی کرتے ہیں :

دہر کا ہو گلا کہ شکوہ چرخ اس سنم گر ہی سے گناہت ہے
یہ بڑی اہم بات ہے کہ میر نے اس تہذیب المیے کا اظہار فارسی زبان میں نہیں کیا۔ فارسی تو اُس مٹی ہوئی تہذیب کی زبان تھی جو اس تہذیب کے ساتھ ہی فنا کے گھاٹ اتر رہی تھی۔ میر نے اپنے تجربے اور احساس کا اظہار اس زبان میں کیا جو دور زوال میں روشن مستقبل کی نشان دہی کر رہی تھی، جس میں اس مٹی ہوئی تہذیب کی روح ابھی تھی اور برعظیم کی مٹی کی بوہاس بھی۔ میر نے اس زبان میں اپنی روح کو سمو کر اپنی شاعری اور زبان دونوں کو روشن کر دیا۔ اسی لیے الہیں اپنی شاعری کے مستقبل پر پورا اعتماد ہے : ”تاجش جہاں میں سرا دیوان رہے گا“۔ میر نے اپنے تخلیقی عمل سے اس دور کے تہذیبی الم کو اپنی شاعری میں سمو کر اس پر فتح حاصل کر لی، اسی لیے میر اپنے دور کے سب سے بڑے نمائندہ شاعر ہیں۔ میر کی شاعری، فارسی روایت کے گہرے اثرات کے باوجود، خاص اردو شاعری کی ایک لازوال مثال ہے اور ہوا جس رخ سے چل رہی ہے میر کے مطالعے کی اہمیت روز بروز بڑھتی جائے گی۔

میر کی سیرت و شخصیت کا یہ مطالعہ ناکمل رہ جائے گا اگر اختصار کے ساتھ میر کے ذہن کی ساخت کا مطالعہ بھی ساتھ ساتھ نہ کر لیا جائے۔ میر نے جن حالات میں زندگی گزاری ان سب کا اثر اپنے مخصوص طریقے پر محسوس کیا۔ سودا بھی انہی حالات سے گزرے تھے لیکن وہ حالات سے سمجھوتا کرتے رہے جب کہ میر مینہ میر ہو کر ان کا مقابلہ کرتے رہے۔ یہ میر کے مزاج کا ایک رخ ہے۔ دوسرا رخ ان کی حد درجہ بڑھی ہوئی اقلیت سے پیدا ہوتا ہے

جس میں وہی مرض ہستہ (Morbidity) نظر آتی ہے جو الکریزی زبان کے رومانی شاعروں کا طرز امتیاز سمجھی جاتی ہے۔ ان کے والد، ان کے چچا اور وہ خود شروع ہی سے ہمیں لفظ اعتدال سے بچنے ہوئے (Abnormal) نظر آتے ہیں۔ یہ ایب نارمل (Abnormal) رویہ اور یہ انانیت میر کو ورثے میں ملی تھی۔ میر کے چچا بچوں ہی میں خلل دماغ سے ولات پا چکے تھے۔ میر بھی نوجوانی ہی میں جنون ہو گئے تھے۔ چالقی رات میں ایک خوش بیکر کمرہ سر سے ان کی طرف رخ گزرتا اور بے خودی کا سبب بن جاتا۔ وہ جس طرف نظر اٹھاتے وہی رشک پری نظر آتی۔ تذکر میرؔ میں تفصیل کے ساتھ اس کو بیان کیا ہے اور مثنوی ”غواب و خیال“ میں بھی اسی کو موضوع سخن بنایا ہے۔ نفسیاتی مطالعے کے لیے ان کی یہ دیوانگی خاص اہمیت رکھتی ہے۔ ان کے مخصوص جذبات اور مخصوص فکر کا خرج یہی دیوانگی ہے۔ طبیعت میں توازن کی کمی میر کو ورثے میں ملی تھی، اسی لیے وہ انتہائی حساس تھے۔ غصوں اور پریشانیوں سے گہرا اثر لینا اور قنوطیت میں ڈوب جانا ایسے مزاج کا خاصہ ہوتا ہے :

ہوئی عہد سب نے پئے خوشی و طرب کے جامے

نہ ہوا کہ ہم بدلنے پسہ لباس سوگواران (میر)

میر کے ہاں بھی اس غم کے دو چلو ہیں۔ ایک یہ کہ وہ ہر لمحہ درد و کرب کے عالم میں رہتے ہیں اور دوسرے یہ کہ وہ دنیا زمانے کے شاکِ ہیں۔ جلد دل برداشتہ ہو جاتے ہیں اور ناک پر مکھی نہیں بٹھانے دیتے۔ آلس ہکسلے نے لکھا ہے کہ انسانی دماغ دو قسم کی ساخت کے ہوتے ہیں۔ ایک قاتل کا دماغ اور دوسرا مقتول کا دماغ۔ پہلا دوسروں کو قتل کرنے کے لیے ہر دم تیار رہتا ہے اور دوسرا خود قتل ہو جانے کے لیے آمادہ رہتا ہے۔ میر کا دماغ دوسری قسم کا تھا۔ یہ دماغ زندگی بھر ان کی زندگی اور شاعری پر اثر انداز ہوتا رہا :

جو راز دوستی میں اے میر مر گئے ہیں

سر دیں گے لوگ اون کے ہائے نشان اوپر

بڑی ہلا ہیں مہم کششہ بہت بھی

جو تیغ لے تو سر کو نہ کچھ پناہ گریں

اسی ذہنی رجحان کے نفسیاتی مطالعے کے لیے ان کے عشق کا واقعہ بھی بہت اہمیت رکھتا ہے۔ جسے ہر برٹ رڈ نے ویلسورڈ کی شاعری کا نفسیاتی خرج

اس کی اس شجالت اور ملاستہ نفس (Remorse) کو قرار دیا ہے جو اسے اپنی لرائسی محبوبہ کو چھوڑ دینے پر محسوس ہوتی تھی۔ اسی طرح میر کی شاعری کا مزج بھی ان کا عشق اور اس سے پیدا ہونے والا جنون ہے جو لوجوائی میں ان پر سوار ہوا اور جس کا ذکر مثنوی "غواب و خیال" میں انھوں نے خود کیا ہے۔ احمد حسین سحر نے بھی اپنے تذکرے میں میر کے عشق کی اس روایت کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے کہ "مشہور ہے کہ اپنے شہر میں ایک بری مثال سے کہ ان کی عزیز تھی، درپردہ عشق کرتا تھا۔" ۵۹ مثنوی "غواب و خیال" کے مطالعے سے ایک بات تو یہ سامنے آتی ہے کہ عشق میر کی گہنی میں بڑا تھا۔ غم و افسردگی دماغ کی اس مخصوص ساخت کی وجہ سے ان کا مانوس جذبہ تھا۔ غیر روزگار سے وہ چلے ہی افسردہ تھے۔ غم جلال اس میں اور شامل ہو گیا۔ ان دو شدتوں نے مل کر انہیں جنون کر دیا۔ نوبت تخیل ان کی تیز تھی۔ انگریزی کے رومانوی شاعر شیلی کی طرح میر کو بھی واضح (Hallucination) ہونے لگے اور چاند میں انھیں ایک شکل نظر آنے لگی۔ یہ تصویر ان کی فطری شاعرانہ صلاحیت کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ میر جگر سوختہ کے آتش زدہ دل کا دھواں اس ایک صورت کو ہزار صورتوں میں جنم دے رہا تھا۔ "ذکر میر" کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ غلط اعصاب (Neurosis) کا طبی علاج لطرالہین کی ٹیکم نے گرایا اور موسم خزاں میں وہ صحت یاب ہو گئے، لیکن "خوش معرکہ" زیبا" سے معلوم ہوتا ہے کہ اس کا ایک علاج اور بھی ہوا جو خان آرزو نے یہ کہہ کر کیا کہ "اے عزیز دشنام، موزوں دعاؤں ناسوزوں سے جتر اور رخت کے پارہ گرنے سے لقطع شعر خوش تر ہے۔ چونکہ موزوں طبیعت جو پر ذاتی تھی جو دشنام زبان تک آئی مصرع یا بیت ہو گئی۔" ۶۰ لقطع شعر ہر الفاظ کو مراب کرنا وہ مستقل علاج تھا جس سے کھویا ہوا توازن واپس آ گیا، لیکن جہاں تک دماغ کی ساخت کا تعلق تھا وہ ویسا ہی رہا اور ایک آسیب و وہم (Obsession) ان کے ذہن پر ہمیشہ سوار رہا۔ احساس تنہائی، غرور و نخوت، الا و بد دماغی، ذرا سی دیر میں بھڑک اٹھنا اسی مابخولیا کا لازمی حصہ ہیں۔ میر باطنی (Introvert) تھے اور شروع زندگی کی ناکامیوں اور نامرادیبوں سے شدید احساس کمتری میں مبتلا ہو گئے تھے۔ جب سخن کی کرامت پاتھ آتی تو یہ احساس کمتری ایک مثبت راستے پر لگ کر احساس برتری میں تبدیل ہو گیا۔ اس سطح پر وہ دوسروں کو خود سے کم تر اور اپنی شاعری پر اتنا فخر کرتے تھے کہ بادشاہ وقت بھی اگر بڑی توجہ

لہ دیتا تو ہنکڑ جاتے۔ میر کے کردار کی تعبیر انہی اثرات سے ہوتی تھی اور ان کی شاعری اسی سیرت و مزاج کی آئینہ دار ہے۔ شیلی (Shelly) کے دماغ کی ساخت بھی میر کے دماغ کی طرح تھی۔ میر کی طرح شیلی کے ہاں بھی غم کی لمبے دل کے تاروں کو چھوٹی ہے۔ میر کہتے ہیں :

بہ گو شاعر نہ کہو میر کہ صاحب میں نے
درد و غم گنتے گئے جمع تو دیوان گہا

شیلی کہتا ہے :

Cradled into poetry by wrong

We learn in suffering that we teach in song

لیکن میر نے اپنی شاعری میں صرف درد و غم ہی جمع نہیں کیے بلکہ غموں کو ہضم کر کے انہیں ایک منہب صورت بھی دے دی۔ ان کا فلسفہ غم، صبر اور تسلیم و رضا کے ذریعے، انسان کو غم و نشاط سے بلند اٹھا دیتا ہے۔ یہی وہ صوفیانہ انداز نظر تھا جو میر کو چین میں اپنے باپ اور چچا سے ملا تھا، اسی لیے میر کے غم میں ایک ٹھہرائی ہے۔ اس میں ایک ایسی معلوت ہے کہ ان کے شعر دلوں میں اتر جاتے ہیں، اور حیات و کائنات اور انسان کے بارے میں ایک نیا شعور پیدا کرتے ہیں۔ یہی وہ کمال ہے جو میر کو خدا نے سخن بنا دیتا ہے۔ میر کے سامنے انسان، حیات و کائنات کا ایک عینی معیار ہے اسی لیے وہ انسان اور زندگی کسی سے مطمئن نہیں ہوتے۔ یہی ہے اطمینانی انہیں تلاش خوب تر میں سرگرداں اور مضطرب و بے قرار رکھتی ہے۔ اسی لیے اطمینانی کی وجہ سے میر آخر وقت تک تخلیقی مطلع پر لازم دم رہے۔

(۳)

ہر اکندہ روزی اور ہر اکندہ دل ہونے کے باوجود میر نے لہ صرف چھ دواوین پر مشتمل اپنا ضخیم کلیات اردو، جس میں بیشتر اصناف سخن موجود ہیں، یادگار چھوڑا بلکہ فارسی دیوان کے علاوہ فارسی نثر میں اردو شعرا کا تذکرہ نکات الشعرا، فیض میر، دریائے عشق اور ذکر میر بھی تصنیف کیے۔

"نکات الشعرا"، جس کا سال تکمیل ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء ہے، ایک اہم تذکرہ ہے جس میں ایک سو تین^{۶۱} اردو شاعروں کے مختصر حالات کے ساتھ ان کے کلام کا انتخاب دیا گیا ہے۔ قاضی عبدالودود صاحب نے تیار کر کے بتایا ہے

کہ نکت الشعرا میں منتخب اشعار کی تعداد ۱۲۵۸ ہے اور اگر غلص کے دو ہند اور دو مصرعے شامل کر لیے جائیں تو اس طرح اشعار کی تعداد ۱۲۶۰ ہو جاتی ہے۔ میر نے سب سے زیادہ اپنے شعر دیے ہیں جن کی تعداد ۲۸۳ ہے۔ صرف دو شاعر سجاد اور سودا ایسے ہیں جن کے علی الترتیب ۱۱۲ اور ۱۰۱ اشعار دیے ہیں۔ تین شاعر درد، کلیم اور قائم ایسے ہیں جن کے اشعار کی تعداد ۱۰۰ اور ۵۱ کے درمیان ہے۔ درد کے ۹۲، کلیم کے ۶۷ اور قائم کے ۵۱ شعر دیے ہیں۔ سات شعرا ایسے ہیں جن کے اشعار کی تعداد ۵۰ اور ۲۲ کے درمیان ہے۔ آبرو ۷، تابانی ۷، پیکرنگ ۶، یقین ۴، محسن ۳۲، حام ۲۷، قائم ۲۷۔ سات شاعر ایسے ہیں جن کے اشعار کی تعداد ۲۵ اور ۱۱ کے درمیان ہے۔ قاجی ۲۵، ولی ۲۲، مضمون ۱۸، عزلت ۱۸، شوق ۱۷، حراج ۱۳، خاکسار ۱۲۔ باقی ۸۳ شاعروں کے سلسلے میں صرف ۱۸۶ اشعار منتخب کئے گئے ہیں جن میں دردمند، مظهر، ہدایت، زکی، فغان، قدرت اور بیدار جیسے شعرا بھی شامل ہیں۔ ۶۲

”نکات الشعرا“ کا منہ تصنیف کہیں درج نہیں ہے لیکن القرون شواہد سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر کا یہ تذکرہ موجودہ صورت میں ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع میں زیر تصنیف تھا۔ نکات الشعرا میں اللہ رام غلص کے ذیل میں لکھا ہے کہ :

”مدت سے دمہ کا مریض تھا۔ تقریباً ایک سال ہوا کہ فوت ہو گیا۔“ ۶۳

”نشر عشق“ کے مطابق غلص کا سال وفات ۱۱۶۵ھ/۵۱ - ۱۶۵۰ع ہے ۶۴ جس کی تائید بھگوان داس ہندی کے تذکرے سے بھی ہوتی ہے جس میں لکھا ہے کہ ”احمد شاہ بن فردوس آرام کہ کے چوتھے سال بمرض دمہ وفات پائی۔“ ۶۵ احمد شاہ جہادی الاول ۱۱۶۱ھ/اپریل ۱۷۴۸ع میں تخت پر بیٹھا۔ اس کی حکومت کا چوتھا سال جہادی الاول ۱۱۶۳ھ سے ۱۱۶۵ھ تک ہوتا ہے۔ اس حساب سے ”نکات الشعرا“ ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع میں لکھا جا رہا تھا اور یہ کہ غلص کا حال میر نے ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع میں لکھا۔

مید عبدالولی عزلت کے ذیل میں میر نے لکھا ہے کہ ”حال ہی میں وارد ہند کہ جس سے شاہجہان آباد مراد ہے، ہوئے ہیں۔“ ۶۶ غلام علی آزاد ہنگرامی کے مطابق عزلت ۲۲ جہادی الاول ۱۱۶۳ھ/اپریل ۱۷۵۱ع اس بلند فاضلہ میں داخل ہوئے اور اس تحریر کے وقت تک وہیں ہیں۔ ”تذکرۃ “سرو آزاد“ ۱۱۶۶ھ/۵۲ - ۱۷۵۲ع ۶۸ میں منسل ہوا۔ ”اس تحریر کے وقت تک وہیں ہیں“ کے الفاظ سے پتا چلتا ہے کہ آزاد نے عزلت کا حال جہادی الاول ۱۱۶۳ھ کے

نکالی بعد لکھا ہے ، لیکن ”نکات الشعراء“ کے الفاظ ”قلازہ وارثہ ہندوستان“ سے معلوم ہوتا ہے کہ عزت کا حال میر نے ۱۱۶۸ھ/۱۷۵۱ع میں لکھا ہے ۔ اسی طرح نکات الشعراء میں مرزا گرامی کے ذہل میں لکھا ہے کہ ”ان کے حالات تذکرہ خان صاحب میں مرقوم ہیں“ ۶۶ اور غلض کے ذہل میں لکھا ہے کہ ”ان کے حالات تذکرہ خان صاحب میں مفصل لکھے ہیں“ ۷۰۔ آرزو نے اپنا تذکرہ ”مجمع الثانی“ ۱۱۶۸ھ/۵۱ - ۱۷۵۰ع میں مکمل کیا ۔ ۷۱ گویا یہ تذکرہ میر کی نظر سے ۱۱۶۸ھ/۵۱ - ۱۷۵۰ع یا اس سے قبل گزرا جب کہ وہ ”نکات الشعراء“ تالیف کر رہے تھے ۔

شاہ حاتم کے ذہل میں میر نے جو انتخاب کلام دیا ہے وہ ”دیوان قدیم“ ہے لکھا گیا ہے ۔ وہ دیوان جو میر کی نظر سے گزرا صرف ردیف میں تک لکھا تھا۔ ۷۲ ”دیوان قدیم“ کے بارے میں یہ بات یاد رکھنی چاہیے کہ یہ پہلی بار ۱۱۶۸ھ/۳۱ - ۱۷۴۱ع میں مرتب ہوا لیکن اس کے بعد بھی حاتم اس میں مسلسل اضافے کرتے رہے ۔ انتخاب کے آخری شعر سے چلا شعر جو زمین طرعی میں ہے :

دلوب کی راہ خطرناک ہو گئی آیا

کہ چند روز سے مولوف ہے سلام و پیام

”دیوان زادہ“ ۱۷۴۳ء میں ۱۱۶۸ھ کے تحت درج ہے اور ۱۷۴۸ء میں ۱۱۶۸ھ کے تحت درج ہے ۔ اگر ۱۱۶۸ھ دوست ہے تو اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ حاتم کا تذکرہ میر نے ۱۱۶۸ھ/۵۱ - ۱۷۵۰ع میں لکھا اور اگر ۱۱۶۸ھ/۴۸ - ۱۷۴۷ع صحیح ہے تو پھر حاتم کا ذکر اس سال لکھا گیا ۔

ذکی کے ذہل میں میر نے لکھا ہے کہ :

”بہد شاہ بادشاہ نے اس سے مثنوی حنفی کی فرمائش کی تھی ۔ دو تین شعر

موزوں کہے مگر اس سے تکمیل نہ ہو سکی ۔ اب شیخ بہد حاتم نے ، جن

کا ذکر کیا گیا ، اسے مکمل کیا ۔“ ۷۵

لفظ ”اب“ (اکتوں) سے جناب امتیاز علی خان عرشی نے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ نکات الشعراء کی یہ عبارت بہد شاہ متوفی ۱۱۶۸ھ/۴۸ع کی زندگی میں یا اس کے انتقال سے کچھ بعد لکھی گئی ۔ یہ بات اس لیے اہم نہیں ہے کہ مثنوی ”وصف بھاکو و حنفی“ ۱۱۶۹ھ/۴۷ - ۱۷۴۹ع میں لکھی گئی اور اس وقت میر کی عمر صرف چودہ سال تھی ۔ اس بحث سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ”نکات الشعراء“ اپنی موجودہ صورت میں ۱۱۶۵ھ/۵۲ع تک لکھا جا رہا تھا اور غالباً اسی سال ختم ہوا ۔ اس وقت وہ لواب پھار جابود خان کے ملازم تھے ۔

گھوڑا اور نکلیں۔ نوکری سے مداف تھی۔ اور تنخواہ کی نوعیت وغیرہ کی تھی۔ یہ فراغت الہیہ بہت زمانے کے بعد میسر آئی۔

اس سلسلے میں ایک بات اور قابلِ نوچ ہے۔ میر کے تذکرے کا ڈگر مختلف تذکروں میں آیا ہے۔ رو ان میں بعض حوالے ایسے ہیں جن کا ڈگر موجودہ نکتہ ۱ میں نہیں ہے۔ مثلاً :

۱۔ م نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ ”اپنے تذکرے میں ہر شخص کو برائی سے یاد کیا ہے۔ شاعر شانِ جلی المتخلص بہ ولی کے بارے میں لکھا ہے کہ وہ شیطان سے زیادہ مشہور تر ہے۔“ ۸۱۱ء یہ بات موجودہ نکتہ الشعرا میں نہیں ہے۔ قاسم نے یہ بھی لکھا ہے کہ اسی لیے ”اس کردار لاپنجار گو کمترین اسی شاعر کی طرف سے مناسب سزا مل گئی کہ جس نے اس کی متعدد ہجوئیں لکھی ہیں۔ ان میں سے بعض نہایت رکبک اور عریاں ہیں۔“ ۸۱۲ء اور ”اس اہلس فطرق اور شیطن مزاجی کے جواب میں یہر خاں کمترین نے، خدا اس کی مغفرت کرے، بہت سی نظمیں حسبِ موقع اور بجا لکھی ہیں کہ ع : ولی پر جو۔ یعنی لاوے اسے شیطان کہتے ہیں۔“ ۸۱۳ء

(۲) مردان علی خاں مبتلا نے جنوں کے ذیل میں لکھا ہے کہ ”یہ اشعار میر بدایین کے تذکرے سے نقل کیے گئے ہیں۔“ ۸۱۴ء لیکن شیخ غلام علی جنوں کا کوئی ذکر متداول نکتہ الشعرا میں نہیں ہے۔

(۳) خواجہ احسن اللہ بیان، مرزا مظہر جان جاناں کے شاگرد تھے۔ شفیق نے چستان شعرا میں جو انتخاب کلام دیا ہے وہ تذکرۂ رختہ گویاں اور نکتہ الشعرا سے لیا گیا ہے۔ شفیق نے خود لکھا ہے کہ ”یہ اشعار دونوں تذکروں سے تحریر کیے جاتے ہیں۔“ ۸۲۴ء اور اس کے بعد ہاشم اشعار دے ہیں۔ تذکرۂ رختہ گویاں میں بیان کے ۱۶ شعر ہیں جن میں ۷ شعر چستان شعرا میں موجود ہیں۔ دو شعر گردیزی اور نکتہ الشعرا میں مشترک ہوں گے۔ اس حساب سے شفیق نے باقی ۵ شعر اشعار نکتہ الشعرا سے لئے ہیں، لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ متداول نکتہ الشعرا میں سرے سے بیان کا ذکر ہی نہیں ہے۔

ان باتوں سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر ”نکتہ الشعرا“ کا ایک نقل اول بھی تھا جس میں ایسے شاعروں کا ذکر بھی تھا جو متداول نکتہ الشعرا میں شامل نہیں ہیں اور جس میں اپنے معاصرین اور دوسرے شعرا ج

میر نے ایسی باتیں لکھی نہیں کہ وہ انہیں بڑھ کر چراغ پا ہو گئے تھے ۔
اسی لیے شفیق نے انہیں ”گل مرید . . . پر حرف گیری کرتا ہے اور اس کے
عجیب و غریب کمال پر تذکرہ نکلتا شعرا میں تصنیف میر گواہ ہے ۸۳۰“
لکھا ہے ۔ قاسم کے بمسودہ ’ نغز کا حوالہ اوپر آ چکا ہے ۔ تذکرہ شورش اور
تذکرہ مسرت افزا میں بھی میر کی لکھت چنی ، اعتراض اور حقاقت سے
شعرا نے ریختہ کا حال درج کرنے کا ذکر موجود ہے ۔

میر بد یار خاکسار نے میر کے ”نکات الشعرا“ (نقش اول) کے جواب میں
ایک تذکرہ بنام ”معشوق چہل سالہ خود“ لکھا تھا جس کا ذکر میر نے
مداول نکات الشعرا ۸۳۱ میں کیا ہے ۔ قائم نے خاکسار کے مزاج کے بارے میں لکھا
ہے کہ ”اگرچہ ہر استاد و غیر استاد کے ساتھ اس کی شوغیان بطور مزاح ہوتی
ہیں لیکن اس کی نمکت جواب سننے کی تلب نہیں لاتی۔“ ۸۵۰“ خاکسار کا تعلق
مرزا مظہر جانجاناں سے تھا اور اتنا کہ میر کے الفاظ میں ”ہر بات میں مرزا
جان جان مظہر کی تقلید کرتا ہے ۔“ ۸۶۰“ مصحفی نے خاکسار کے بارے میں
لکھا ہے کہ ”از ہندی گویان قدیم است“ اور بتایا ہے کہ ”میر تقی میر
عالم شباب میں اس کا منظور نظر تھا ۔“ ۸۷۰“ کریم الدین نے بھی اس کی تائید
کی ہے اور خاکسار کو میر کا استاد لکھا ہے ۔ کریم الدین کے الفاظ یہ ہیں
”میر تقی میر لڑکپن میں جب شعر کہتا تھا ، خاکسار اس کو اصلاح دیا کرتا
تھا ۔“ ۸۸۰“ ممکن ہے میر نے آرزو کی طرح خاکسار کی استادی سے بھی انکار کیا
ہو اور یہیں سے تعلقات میں خرابی پیدا ہو گئی ہو اور پھر جو کچھ معرکہ ہوا
اس کا سبب بھی ہو ۔ پھر حال اس جوانی تذکرے میں ، جواب معدوم ہے ،
خاکسار نے میر پر ایسے حملے کیے تھے جس پر ہنگامہ میر نے لکھا ہے کہ
”بہت گہینہ بن کرتا ہے . . . چنانچہ اس تذکرے کے جواب میں ایک تذکرہ
لکھا ہے بنام معشوق چہل سالہ خود اور اس میں سب سے پہلے اپنا حال درج
کیا ہے اور اپنا خطاب سید الشعرا قرار دیا ہے ۔“ نقشہ کہنے سے سبب اتنی تیز
ہے کہ اس سے کتاب کی سی ہو آتی ہے ۔ ۸۹۰“

صندر آہ نے لکھا ہے کہ یہ پُر اشتعال تذکرہ ۱۱۶۰ھ/۱۷۷۷ء میں میر
نے لکھا تھا جس کے جواب میں خاکسار نے اپنا تذکرہ تالیف کیا ۔ ۹۰ گردیزی
کے تذکرے کا محرکہ بھی ایک طرح سے نکات الشعرا کا نقش اول ہے ۔ نقی اول کا
اس لیے کہ میر کا تذکرہ ۱۱۶۵ھ میں لکھا جا رہا تھا اور غالباً اسی سال اختتام
کو پہنچا جبکہ گردیزی کا تذکرہ ۱۱۶۵ھ کے چار دن بعد یعنی ۵ محرم ۱۱۶۶ھ/

۱۶ نومبر ۱۷۵۲ء کو ہایہ تکمیل کو پہنچا۔ ظاہر ہے کہ گردیزی کا یہ تذکرہ متداول نکات الشعرا کا جواب نہیں ہو سکتا بلکہ نکات الشعرا کے نقش اول کا جواب ہوگا۔ گردیزی نے اپنے تذکرے کا سبب تالیف بتایا ہے کہ :
 ”برادرانِ عصر کے تذکروں سے کہ جن میں معاصرِ رضیہ گوئیوں کے نام شامل کئے گئے ہیں ان کی اصل غرض ان تصانیف سے یہ ہے کہ ہمسروں پر لکتہ چینی اور معاصرین کے ساتھ ستم ظریفی کی جائے۔ اکثر نازک خیال شاعروں کو لکھنے سے چھوڑ دیا جائے۔“ ۹۲۱

گردیزی نے اپنے تذکرے کے محرکات میں دو باتوں پر زور دیا ہے۔ اولاً یہ کہ ہمسروں کی خوردہ گیری اور معاصرین کے ساتھ ستم ظریفی تذکرہ نویسوں کا شعار رہا ہے۔ ثانیاً یہ کہ ان میں اکثر نازک خیال شعرا کو نظر انداز کر دیا گیا ہے۔ یہ اشارہ میر کے تذکرے کی طرف ہے۔ دراصل خوردہ گیری اور نظر انداز کرنے کی وجہ شعرائے دہلی کی گروہ بندی تھی۔ ایک گروہ مرزا مظہر کے شاگردوں پر اور دوسرا سراج الدین علی خان آرزو کے شاگردوں پر مشتمل تھا۔ میر اس وقت تک آرزو کے حلقے میں تھے اور گردیزی مرزا مظہر کے حلقے میں۔ درد اور ان کا حلقہ دونوں کے ساتھ تھا۔ میر نے اپنے تذکرے میں حلقہ مظہر کے بہت سے شعرا کو نظر انداز کر دیا تھا اور جن کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا تھا ان کا ذکر خوردہ گیری کے ساتھ کیا تھا۔ اس وقت یقین مظہر کے اہم شاگرد تھے۔ میر نے ان کی خوب خبر لی اور یہ ثابت کرنے کی کوشش کی کہ یقین تو شعر بھی نہیں کہہ سکتے۔ مرزا مظہر لکھ کر الہیں دے دیتے ہیں۔ ڈاکٹر محمود النہی نے لکھا ہے کہ ”میر نے صرف ہی نہیں کیا کہ احسن اللہ یان، خواجہ محمد ظاہر خان ظاہر، شہو سنگھ ظہور، سینا رام عہدہ اور حلسہ مظہر جان جان کے بعض دوسرے شعرا کا ذکر نہیں کیا بلکہ انعام اللہ خان یقین، میر محمد باقر حزیں اور محمد فقیہ دردمند کے ساتھ انصاف نہیں کیا۔۔۔ میر نے ”چن چن کر اس حلقے کے شعرا کو ہدفِ طعن و تشنیع بنایا۔۔۔ (میر کا) یہ تذکرہ محض معاصرانہ چشمک کی وجہ سے منصوبہ شہود پر آیا، ورنہ میر کی تنقیدی بصیرت ایسی نہیں تھی کہ وہ میاں جکن اور میر گھاسی کی تعریف کرنے اور ہندوانی راقم اور قدرت اللہ قدرت کی تنقید۔ ۹۲۲“ یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ گردیزی نے اسی کدورت کی وجہ سے میر کا ذکر سرسری طور پر ۵ سطروں میں کیا ہے اور صرف ایک شعر انتخاب میں دیا ہے جبکہ یقین کا حال اور ان کا انتخاب کلام ۱۹ صفحات پر پھیلا ہوا ہے۔

جس زمانے میں نکات الشعرا لکھا گیا اور بابہ تکمیل کو پہنچا، اسی زمانے میں اور بھی کئی تذکرے لکھے گئے جن میں جمیع النفاثی، گلشن گفتار، تحفۃ الشعرا، تذکرۃ ریختہ گویاں اور غزون نکات کے نام آئے ہیں۔ جمیع النفاثی مؤلفہ سراج الدین علی خان آرزو ۱۱۵۷ھ/۱۷۴۴ع میں شروع ہوا اور ۱۱۶۳ھ/۱۷۵۰-۵۱ع میں مکمل ہوا۔^{۹۳} یہ صرف فارسی گو شعرا کا تذکرہ ہے۔ ”گلشن گفتار“ خواجہ خان حمید اورنگ آبادی نے فارسی زبان میں ۲۰ ریختہ گو شاعروں کا حال لکھا ہے جو ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع میں مکمل ہوا۔ ع: ”کہا گلشن بزم گفتار ہے“ کے آخری چار الفاظ سے سنہ ۱۱۶۵ھ برآمد ہوتا ہے۔ ۹۵۔ مرزا افضل بیگ خان فائشال نے بھی اپنا تذکرہ ”تحفۃ الشعرا“ ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع میں مکمل کیا جس کا قطعہ تاریخ تالیف ضلالم علی نژاد ہنگرامی نے لکھا اور اس کے آخری مصرعے کے آخری تین لفظوں سے ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع نکلتے ہیں۔ ع: ”میں شود تاریخ سالفی تحفہ“ اصحاب شعر۔ ۹۶۔ علوف الدین خاں عاجز نے ”قطعہ اوج کلام شعرا“^{۹۷} (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع) سے اس تذکرہ کا سال تالیف نکالا۔ اس میں ۹۲ شاعروں کا تذکرہ ہے اور یہ وہ شاعر ہیں جو یا تو فارسی میں کہتے تھے یا پھر فارسی کے ساتھ ساتھ اردو میں بھی شعر کہتے تھے۔ ان میں مرزا مظہر کے علاوہ وہ شعرا ہیں جو آصف جاہ اول (م ۱۱۶۱ھ/۱۷۴۸ع) اور ناصر جنگ (م ۱۱۶۳ھ/۱۷۵۰ع) کے عہد میں موجود تھے۔ گلشن گفتار اور تحفۃ الشعرا کے بارے میں کوئی شبہ نہیں کہ یہ ۱۱۶۵ھ میں لکھے گئے اس لیے ان کو اولین تذکروں میں شمار کرنے میں کوئی قائل نہیں ہے۔ ”نکات الشعرا“ کے بارے میں یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ اس کا تقریر اول ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع سے جت پہلے تقریباً ۱۱۶۰ھ/۱۷۴۷ع میں لکھا جا چکا تھا اور بعد میں میر نے قطع و برید اور حک و اضافہ کے بعد اسے موجودہ شکل میں ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع میں یا اس کے کچھ بعد مکمل کیا۔

سید فتح علی حسینی گردیزی (م ۱۲۲۳ھ/۱۶/ ستمبر ۱۸۰۹ع)^{۹۸} نے اپنا ”تذکرہ ریختہ گویاں“ ۵ محرم ۱۱۶۶ھ/۱۲/ اکتوبر ۱۷۵۲ع کو ختم کیا، لیکن اس کا آغاز ۱۱۵۶ھ/۱۷۴۳ع کے قریب ہو چکا تھا اور اس کے بعد بھی ۱۱۷۰ھ/۵۷-۵۶ع تک اس میں اضافے ہوتے رہے۔^{۹۹} یہی صورت قائم چاند پوری کے ”غزون نکات“ کے ساتھ ہے۔ ”غزون نکات“ اس کا قاضی نام ہے جس سے ۱۱۶۸ھ/۵۵-۵۴ع برآمد ہوتے ہیں۔ ۱۱۶۸ھ اس تذکرے کا سال تکمیل ہے اور اس کے بعد بھی ۱۱۷۶ھ/۶۳-۶۲ع تک اس میں اضافے ہوتے

رہے۔ لیکن قائم نے "مخزنِ نکات" ۱۱۶۸ء سے گیارہ سال پہلے لکھنا شروع کر دیا تھا اور اس کا ثبوت یہ ہے کہ شاہ ولی اللہ اشتیاق کے بارے میں قائم نے لکھا ہے کہ "سنت سال ہوئے ہوں گے گدہ دار البقا کو سدھار گئے۔" ۱۰۰۰ اشتیاق کا انتقال "شعر عشق" اور "صبح کاشن" کے مطابق ۱۱۵۰ھ/۳۸ - ۱۷۳۷ء میں ہوا۔ ۱۰۱ اس طرح اشتیاق کا تذکرہ قائم نے ۱۱۵۷ء میں لکھا۔ قائم نے شرف الدین مضمون کے بارے میں لکھا ہے کہ "مدت دس سال کی ہوئی کہ طبعی موت سے مر گئے۔" ۱۰۲ مضمون کا حالِ وفات، جیسا کہ تاباں کے قطعہ تاریخِ وفات سے معلوم ہوتا ہے، ۱۱۵۷ھ/۳۵ - ۱۷۴۴ء ہے۔ ۱۰۳ اس حساب سے مضمون کا تذکرہ بھی قائم نے ۱۱۵۷ء میں لکھا۔ ۱۰۴ اسی لیے قائم نے یہ دعویٰ کیا ہے کہ "ابھی تک شعرائے رشتہ کے حالات و کلام کے بارے میں کوئی کتاب تصنیف نہیں ہوئی اور اس وقت تک کسی شخص نے اس فن کے سخن وروں کے ماجرائے شوق افزا کی بابت ایک سطر بھی نہیں لکھی۔" ۱۰۵

یہ دعویٰ نکات الشعرا میں بدلتی میر نے کیا ہے کہ :
 "ہوشیدہ نہ رہے کہ فنِ رشتہ میں، جو اردوئے معلیٰ شاہجہان آباد کی زبان میں بطور شعر فارسی لکھا جاتا ہے، کوئی کتاب اس وقت تک نہیں لکھی گئی ہے جس سے اس فن کے شاعروں کے حالات صفحہ روزگار پر باقی رہیں۔ اس بنا پر یہ تذکرہ موسومہ نکات الشعرا لکھا جاتا ہے۔" ۱۰۶

دلچسپ بات یہ ہے کہ قائم نے میر کے ذکر میں یہ بھی لکھا ہے کہ "چوں کہ ہند کے گہر کے قریب رہتے ہیں، اکثر ملاقات کا اتفاق ہوتا ہے۔" ۱۰۷ میر نے نکات الشعرا میں لکھا ہے کہ "ہالہیر نیز آشنا است۔" ۱۰۸ اس کے باوجود میر و قائم دونوں نے اولیت کا دعویٰ کیا ہے۔ دونوں کے تذکروں کے ناموں میں لفظ "نکات" مشترک ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ میر نے اپنا متداول تذکرہ ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء میں ختم کر کے اسے شائع کر دیا۔ قائم نے اپنا تذکرہ ۱۱۵۷ھ/۱۷۴۴ء میں شروع ضرور کر دیا تھا لیکن یہ ۱۱۶۸ھ/۵۵ - ۱۷۵۵ء میں مکمل ہوا اور ۱۱۷۶ھ/۶۳ - ۱۷۶۲ء تک اس میں اضافے ہوتے رہے۔ یہی صورت گردبازی کے ساتھ ہے کہ ان کا تذکرہ ۱۱۵۹ھ/۴۴ - ۱۷۴۶ء میں شروع ضرور ہوا لیکن یہ بھی ۱۱۶۶ھ کے پہلے مہینے کی پانچ تاریخ (۱۰ نومبر ۱۷۵۲ء) کو مکمل ہو کر شائع ہوا۔ اس لیے شاہی ہند کے تذکروں میں نکات الشعرا کو اولیت حاصل ہے۔ پھر یہ تذکرہ اردو کے ایک عظیم شاعر کی تصنیف ہے جس

کی مدد سے ہم اس کے مزاج ، کردار ، شخصیت ، انداز فکر ، معیار شاعری ، تنازعات اور معرکوں وغیرہ سے واقف ہوتے ہیں۔ اس لیے ”نکات الشعراء“ کی اہمیت ہمارے لیے اور بڑھ جاتی ہے۔

نور تذکرہ نوہسی کے لحاظ سے ”نکات الشعراء“ معیاری فارسی تذکروں کے ہائے کا نہیں ہے۔ اس تذکرے میں کوئی ترتیب نہیں ہے۔ اے لہ تو حروف تہجی کے اعتبار سے مرتب کیا گیا ہے اور لہ موضوع یا زمانے کے اعتبار سے ترتیب دیا گیا ہے۔ اس میں وہ ترتیب بھی نہیں ہے جو ”مغزون نکات“ میں ملتی ہے جس میں سارے تذکرے کو ”طبقات“ میں تقسیم کر کے پہلی بار اردو شاعری کو ادوار میں تقسیم کیا گیا ہے اور ہر دور کی خصوصیات بیان کی گئی ہیں۔ نکات الشعراء میں شعرائے دکن کو ”برے رقبہ“ ۱۰۹ کہہ کر میر نے کوئی اہمیت نہیں دی ہے۔ اس میں ولی دکنی کا تذکرہ صرف چھ سطروں میں لکھا ہے اور بیشتر شاعروں کے بارے میں کچھ لکھے بغیر صرف ایک ایک شعر دے دیا ہے۔ شعرائے دکن کے سلسلے میں میر نے عبدالولی عزالت کی یاہی ۱۱۰ سے استفادہ کیا تھا۔ اگر وہ ان شاعروں کی حقیقی اہمیت سے واقف ہوتے تو عزالت سے ، جو خود اس وقت ذہل میں موجود تھے ، بہت سی باتیں دریافت کر کے تذکرے میں شامل کر سکتے تھے۔ میر نے اس اعتراف کے باوجود کہ ”اگرچہ ریختہ کا آغاز دکن میں ہوا“ یہ کہہ کر ”چونکہ وہاں کوئی معقول شاعر پیدا نہیں ہوا اس وجہ سے ان کے نام سے آغاز نہیں کیا گیا اور میری طبع لالچی یہ بھی گوارا نہیں کرتی کہ ان میں سے اکثر کے حالات قارئین کے لیے سبب رنج و ملال بنیں“ ۱۱۱ دکن کے شعرا کو نظر انداز کر دیا ہے۔ میر دکنی شاعری اور اس کی طویل روایت سے ناواقف تھے اور یہ نہیں جانتے تھے کہ وہ روایت ، جس کے وہ خود ایک ممتاز نمائندہ ہیں ، دکنی شاعری کی روایت ہی کا لہض ہے۔

”نکات الشعراء“ میں حالات زندگی اور واقعات بہت مختصر ہیں۔ ولادت ،

وفات اور واقعات کے سنیں لکھنے سے میر صاحب کو کوئی رغبت نہیں ہے۔ کئی مقامات پر تو صرف اتنا لکھ دیا ہے کہ ان کا احوال مفصل طور پر فارسی تذکروں میں مسطور ہے۔ مثلاً امیر خسرو کے ذہل میں لکھا ہے کہ ”امیر مذکور کے حالات تذکروں میں درج ہیں۔“ ۱۱۲ جی ہاں بقل ، مرزا معز فطرت اور مرزا گرامی کے سلسلے میں لکھی ہے۔ تفصیل سے میر صاحب گھبرائے ہی جیسا کہ خود لیک چند پار کے ذکر میں لکھا ہے کہ ”دماغ تفصیل ندارم۔“ ۱۱۳ اس تذکرے سے اس دور کی ادبی گروہ بندی کا بھی سراغ ملتا ہے۔ میر

نے ان شعرا کے ذکر میں جانب داری برتی ہے جو ان کے گروہ سے تعلق رکھتے ہیں۔ اس میں وہ شعرا شامل ہیں جو آرزو سے وابستہ ہیں یا میر سے جن کے ذاتی تعلقات اچھے ہیں یا جو میر کے حسن اور رشتے دار ہیں۔ ان شاعروں کو گرایا ہے جو مرزا مظہر سے تعلق رکھتے ہیں۔ بد علی حشمت کے بارے میں لکھا ہے کہ ”رہنہ کے اشعار نہایت باجبالہ ہوتے ہیں۔ بہت گہ ہالکتا ہے۔“ ۱۱۴

بد بار خاکسار کے بارے میں لکھا ہے کہ ”مجھے (چلے ہوئے) کیاب کی بو آتی ہے۔“ ۱۱۵ احسن اللہ بیان کا ذکر ہی سرے سے نہیں کیا۔ بیان، مرزا مظہر کے شاگرد تھے۔ انعام اللہ خاں یقین، جو مرزا مظہر کے بڑے شاگرد تھے، ان کو ”وجہ صحیحہ منصوبے کے مطابق اس طور پر گرایا ہے کہ نکات الشعرا بڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ وہ نہ صرف مغرور و متکبر انسان تھے بلکہ شاعر ہی نہیں تھے اور مرزا مظہر اپنا کلام ان کو دے دیا کرتے تھے۔ میر صاحب کے الفاظ یہ ہیں ”کہتے ہیں کہ مرزا مظہر اس کو شعر کہہ کر دیتے ہیں اور اپنے اشعار رہنہ کا وارث گردانتے ہیں۔ اس کی رعوت نے لرعون کی رعوت کو مات کر دیا ہے۔۔۔ شعر فہمی کا مذاق بالکل نہیں رکھتا۔“ ۱۱۶ میر صاحب نے ہر اس شاعر کو، جو ان کے گروہ سے تعلق نہیں رکھتا تھا یا جس کی استادی اس دور میں مستحکم تھی، شعوری طور پر گرانے کی کوشش کی ہے۔ شاہ حاتم کے ذکر میں جو شعرائے دہل کے سرخیل تھے اور ۱۱۶۵ء میں جن کی عمر ۵۴ سال تھی، میر صاحب نے ”مردیست جاہل و مشتمن و مقطع وضع، دیر آشنا، غنا یار دہ ۱۱“ کے الفاظ استعمال کیے ہیں اور پھر ”آشنائے بیگاہ“ لکھ کر ان کے اس شعر پر :

ہائے ہم درد سے ملا کیوں تھا آگے آیا میرے گھبرا میرا
 یہ گھبرا کر کہ اگر میرا شعر ہوتا تو اس طرح کہتا، یوں اصلاح دی ہے :

میتلا آشک میں ہوں اب میں آگے آیا میرے گھبرا میرا

اور پھر یہ اصلاح دے کر ان الفاظ میں تہنید لکھا ہے کہ ”اس مصرع کی گرمی کے آگے اس شعر کی خنکی روشن ہے۔“ نکات الشعرا کے علاوہ سارے تذکرہ نویسوں نے شاہ حاتم کی استادی اور شاعرانہ مرتبے کو تسلیم کیا ہے۔ خود حاتم نے جیسا کہ ان کے دیوان زادہ ۱۱۸ء ظاہر ہے، ۱۱۶۲ء ۱۱۶۳ء اور ۱۱۷۱ء میں میر کی زمینوں میں غزلیں لکھی ہیں۔ اس تذکرے میں جی برقاؤ یکرو، قدر، ثاقب، عاجز اور دوسرے شعرا کے ساتھ کیا ہے۔ میر کی رائے پر ان کی الالیت، خود پرستی، گروہ بندی اور ذاتی تعلقات اور عناد کا گہرا اثر ہے۔ معلوم ایسا ہوتا ہے کہ میر صاحب فطرتاً کینہ پرور تھے اور ان کے

ہاں معانی کا گروٹ خانہ نہیں تھا لیکن ان کے یہ سارے عیوب ان کی شاعرانہ عظمت نے چھپا لیے ہیں ۔

اشعار پر اصلاح دینے کا عمل بھی اس سلسلے کی ایک کڑی ہے ۔ قاضی عبدالودود صاحب کے مطابق میر نے نو شعرا کے ایک سو دس اشعار پر اصلاح دی ہے ۔ ۱۱۹ اصلاح کی ایک نوعیت تو وہ ہے جو انہوں نے حاتم کے عولہ بالا شعر پر دی ہے اور جس میں ذاتی عناد عیاں ہے ۔ اصلاح کی دوسری نوعیت وہ ہے جو انہوں نے آبرو ، مضمون ، ناجی ، بکرتنگ ، یقین ، سجاد ، خاکسار ، ٹیک چند جہاں کے اشعار پر دی ہے ۔ قرائن بتاتے ہیں کہ نکلت اشعرا کے لفظ اول میں دوسرے شعرا کے کلام پر اصلاح کا یہ اشتعال انگیز عمل بہت زیادہ تھا ۔ ممکن ہے سودا کا کلام بھی زہر اصلاح آیا ہو اور اسی لیے سودا نے نو شعر کا ایک ہجوبہ لفظ لکھا جس میں میر کی اصلاح کو ”سہو کاتب“ قرار دیا ۔ اس لفظ کے آخری دو شعر یہ ہیں :

ہے جو کچھ نظم و نثر دنیا میں
زہر ایراد میر صاحب ہے
ہر ورق ہر ہے میر کی اصلاح
لوگ کہتے ہیں سہو کاتب ہے

ان اصلاحوں کا ایک مثبت پہلو یہ ہے کہ ان سے ہٹا چلتا ہے کہ میر زبان و بیان اور محاورے کو برتنے میں احتیاط کے قائل تھے ۔ سجاد کے اس شعر کا انتخاب گھر کے :

میرا جلا ہوا دل مڑکل کے کب ہے لائق
اس آبلہ کو کیوں تم کانٹوں میں اپنچے ہو

یہ لکھا کہ ”اگرچہ گنہاوت میں تصرف جائز نہیں ہے ، کیونکہ مثل اس طرح ہے کہ کیوں کانٹوں میں گھسیٹتے ہو ، لیکن چونکہ شاعر کو سخن پر قدرت ہے ، میں قابل معافی سمجھتا ہوں ۔“ اس رائے میں میر کی نفسی کیفیت توجہ طلب ہے ۔ وہ محاورے میں تصرف کو جائز نہیں سمجھتے لیکن شاعر کو قادر سخن ہا کر اور خود کو اس سے بھی بڑا سمجھ کر معاف کر دیتے ہیں ۔ یہ ایک ایسا احساس برتری ہے جس میں ”میں“ کی اہمیت ویسی ہی ہے جیسے بادشاہ کے منہ سے نکلے ہوئے الفاظ کی ہوتی ہے ۔ دوسری اصلاحوں کی نوعیت یہ ہے :

شعر مضمون : میرا ہضم وصل اے قاصد

گہو سب سے اے جدا کر کے

اصلاح میر : میرے ہضم کو تو اے قاصد

گہو سب سے اے جدا کر کے

شعر ہکرنگ : اس کو مت بوجھو سخن اوروں کی طرح

مصطفیٰ غلام آفسا ہکرنگ ہے

اصلاح میر : مت فلتوں اس میں سمجھیں آپ ما

مصطفیٰ غلام آفسا ہکرنگ ہے

خاکسار کا شعر تھا : خاکسار اس کی تو آنکھوں کے کہے مت لکھو

مجھ کو اُن غلام خرابوں میں نے تیار کیا

میر نے لکھا کہ "اس فن کی پیروی کرنے والوں سے پوشیدہ نہیں ہے کہ "تیار

کیا" کی جگہ "گرفتار کیا" بولا چاہیے۔ ۱۲۰۰

ان اصلاحوں کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر صاحب محاورے

کو جس طرح وہ بولا جاتا ہے اسی طرح استعمال کرنے پر زور دیتے ہیں۔ دوسرے

یہ کہ وہ شعر میں ابہام کو پسند نہیں کرتے بلکہ چاہتے ہیں کہ شعر اتنا واضح

ہو کہ احساس یا جذبہ کا پوری طرح ابلاغ ہو سکے۔ اس کے لیے وہ سوزوں الفاظ

کے استعمال کو اہمیت دیتے ہیں۔ یقین کے اس شعر پر :

بچوں کی خوش نصیبی گرتی ہے داغ مجھ کو

گیا عیش کر گیا ہے غلام دیوانہ اپن میں

میر نے یہ اصلاح دی ہے کہ اگر "خوش نصیبی" کے بجائے "خوشی معاشی"

کو دیا جائے تو شعر زیادہ ہمزہ ہو جائے۔ ۱۲۱۰

لفظوں اور محاوروں کے استعمال میں احتیاط اور اظہار کو بہتر و موثر بنانے

کی کوششیں ہیں اس دور کے تنقیدی معیار تھے۔ کوئی شعر پسند آیا تو اس پر واہ

گہم دیا اور تعریف کردی اور اگر اس میں گھوٹی لفظی سقم یا محاورہ و زبان کا

غلط استعمال نظر آیا تو اس پر اعتراض کر دیا۔ تنقید میں رجحانات، میلانات،

خیالات اور مزاج شاعری کو کوئی اہمیت حاصل نہیں تھی۔ یہ روایتی معاشرہ

تھا اور فرد کے ذہن میں اچھے اور بُرے کے معیار پورے طور پر واضح تھے۔

"نکات الشعراء" میں نقد و نظر کی یہی نوعیت ہے۔

"نکات الشعراء" میں مختلف شخصیتوں کے تاثراتی نقوش اکثر گہرے ہیں۔

میر کو چند لفظوں کی مدد سے جتنی جاگتی تصویریں بنانے کا اچھا سلیقہ ہے۔

جب وہ لکھتے ہیں ”مظہر تخلص، سرديست مقدس مظہر درويش عالم صاحب کمال شہرۃ عالم کے نظیر معزز مکرم“ یا اُمید کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ”شاعر خرائے فارس... لکھے پرداز، بذلہ منج، بار ہاش، خوش اختلاط، ہمیشہ خندان و شگفتہ رو“ یا مضمون کے بارے میں بتاتے ہیں کہ ”حریف ظریف ہشاش بشاش ہنگامہ گرم گزن مجلسا، ہر چند کم گو بود لیکن بسیار خوش فکر۔“ ناہی کے بارے میں ”جوانے بود آبلہ رو، سیاہی ہیشہ۔“ سودا کے بارے میں ”جوانیست خوش خلق و خوش خوی، گرم جوش، بار ہاش، شگفتہ روئے۔“ درد کے بارے میں ”شاعر زورآور رشتہ، در کمال علائق وارستہ، خلیق، متواضع، آفتائے دوست، شعر فارسی ہم می گوید“ تو شخص مذکور کے مزاج اور شخصیت کی انفرادیت ایک دم سامنے آ جاتی ہے۔

اس تذکرے کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ میر کا قلم بے باک، تلخ اور زہر میں بھیا ہوا ہے۔ انہیں دوسرے پر وار کرنے میں مزا آتا ہے۔ کوئی ایسا موقع وہ ہاتھ سے جانے نہیں دیتے۔ عشاق کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ”ایک شخص ہے کھتری، شعر ریشہ بہت نامربوط کہتا ہے۔“ قند کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ”اس کی زبان اولرہ لوگوں کی زبان ہے۔“ عاجز کے بارے میں کہتے ہیں ”اخلاق سے گرا ہوا، ذلیل و بد قوارہ آدمی ہے۔“ قدرت اللہ قدرت کے بارے میں کہتے ہیں کہ ”اگرچہ تخلص قدرت ہے مگر عاجز سخن ہے۔“ یہ میر کا مزاج ہے کہ وہ دوسروں کے بارے میں تلخ سچائی کے اظہار میں عام طور پر غلط فہم کرتے۔ آبرو یک چشم تھے۔ اس بات کو مزے لے کر اس طرح بیان کیا ہے ”دجال صفت دلیا کی ہے توجہیں کے باعث اس کی ایک آنکھ ٹیکار ہو گئی تھی۔“ چنانچہ ظاہر روزگار کو دجال شعار کہا گیا ہے لیکن دجال کے یک چشم ہونے کی روایت کے ساتھ نہیں فوراً آبرو کی طرف جانا ہے۔ میان شرف الدین مضمون، جن کے نزلے کے سبب دانت گر گئے تھے، آرزو کے حوالے سے انہیں ”شاعر یدانہ“ لکھا ہے۔ حاتم کو ”آئینائے یگانہ“ کہا ہے۔ بکرو کو ”ہچمدان بن رشتہ“ لکھا ہے۔ ثاقب کے بارے میں ”ہر چیز میں دخل دیتا ہے اور کچھ نہیں جانتا“ لکھا ہے۔ فضل علی دانا، جن کا رنگ اور داڑھی دونوں حد درجہ سیاہ تھے، ایک دن سیاہ چادر لیٹے محل میں آئے۔ میر نے لکھا ہے کہ سودا نے ان کا جائزہ لیا اور کہا ”ہارو ہولی کا رجبہ آیا“ اور یہ واقعہ بیان کر کے لکھا ہے کہ ”انعمد دانا عجب آدمی ہے، کبھی کبھی ظہر سے ملاقات کے لیے آتا ہے۔“ اس عبارت میں جو

تخصیر آسز بے نیازی کا پہلو چھپا ہوا ہے وہ واضح ہے ۔ میان صلاح الدین تمکین کے بارے میں یہ فقرہ لکھا ہے کہ ”جوانے بے تمکینے نہ ممکن ۔“ غریب کے بارے میں لکھا ہے کہ پھلانے تھے اس لیے کبھی کبھی ”الکن“ غفلت کرتے تھے اور لکھا ہے کہ میں انہیں ”رند باخاق“ کہتا ہوں ۔ راجہ ناگرمال کو ، میر جن کے سترہ سال لوکر رہے ، فناں کے حوالے سے ”گہی کی منڈی کا ساڈ“ لکھا ہے ۔ اس فقرے سے راجہ کی شخصیت کے خدقِ خال اور فن و توش سامنے آ جاتے ہیں ۔ حکیم معصوم گو ”کو کجرات“ف کہتا ہے ۔ اس تذکرے کے مطالعے سے میر ، آبِ حیات کی قلمی تصویر کے برخلاف ، ایک ہنگامہ پرور ، محفل آرا ، مجلس پسند ، محرکہ باز اور گروہ بند کے روپ میں سامنے آتے ہیں ۔ نکات الشعرا کے مطالعے سے میر کا نظریہ ”شعر بھی کسی حد تک واضح ہو جاتا ہے :

(۱) میر ایہام گوئی کو ، اپنے معاصروں کی طرح ، ناپسند کرتے ہیں جس کا اظہار انہوں نے ، ایہام گو شعر کے بارے میں رائے دیتے ہوئے ، بار بار کیا ہے ۔

(۲) وہ شاعری کے پیرایہ ”اظہار کو وسعت دینے کی ضرورت کا شعور رکھتے ہیں اور اسے چند علامتوں یا اشاروں میں محدود کرنے کے قابل نہیں ہیں ۔ ”عرصہ سخن وسیع است“ ۱۲۲ کے ہیں معنی ہیں ۔ تاہاں کی شاعری پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ”اس کی شاعری کا میدان گل و بلبل کے لفظوں میں محدود ہے ۔“

(۳) اردو شاعری کا معیار ان کی نظر میں یہ ہے کہ اصنافِ سخن ، بحر و اوزان ، لہجہ و آہنگ ، تلمیحات و اشارات میں فارسی شعر کا رنگ ڈھنگ اختیار کیا جائے اور اس میں ذکئی شعرا کے مقابلے میں شاہجہان آباد کی اردوئے معلیٰ (معیاری زبان) استعمال کی جائے ۔ میر کے اس الدائر نظر میں وہ مشورہ بھی شامل ہے جو شاہ گلشن

ف۔ شاہ تراب بجاپوری کا ایک شعر ہے :

کاؤ گجراتی کہنہ لنگ لاغر

مسخر خشک قاق ہے منکر

دیوانِ شاہ تراب (قلمی) ، ص ۱۰۴ ، غزویہ انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

نے ولی دکنی کو دیا تھا کہ ”یہ تمام فارسی مضامین گہ ہیکو
 پڑے ہیں ، اپنے رشتہ میں کام میں لاؤ۔ تم سے کون محاسبہ کرے
 گا۔“ ۱۲۳۹ء میر نے رشتہ کی روایت کو دکن سے منسوب کیا ہے جو
 دکن سے شال آئی ہے ۔

(۳) میر نے رشتہ کی یہ قسمیں بتائی ہیں :

(الف) وہ جس میں ایک مصرع فارسی لگا ہوتا ہے اور ایک ہندی
 کا ، جیسے امیر خسرو کے ہاں ہے ۔

(ب) وہ جس میں آدھا مصرع فارسی اور آدھا ہندی میں ہوتا ہے
 جیسے معز فطرت کے ہاں ہے ۔

(ج) وہ جس میں فارسی کے الفاظ و افعال استعمال ہوتے ہیں ، ایسا
 گولٹا قبیح ہے ۔

(د) وہ جس میں فارسی ترکیبات کو کام میں لاتے ہیں ۔ ایسی
 تراکیب ، جو زبان رشتہ کے مزاج اور بول چال کے مطابق
 ہیں ، وہ جائز ہیں اور جو رشتہ میں نامالوس ہیں ان کا استعمال
 معیوب ہے ۔ پھر اس بات کا اظہار بھی کیا ہے کہ میں نے
 خود ہی راستہ اختیار کیا ہے ۔

(۵) ایک قسم ایہام ہے جس کا قدیم شعرا میں رواج تھا لیکن
 اب اسے پسند نہیں کیا جاتا ، لیکن بہت سے لوگ اب بھی
 صفائی و شستگی کے ساتھ اسے استعمال کرتے ہیں ۔ میر نے
 صلیحی کے ساتھ اس صنعت کو اپنی شاعری میں خود بھی
 استعمال کیا ہے ۔

(و) ایک انداز نیز رشتہ کا وہ ہے جسے خود انہوں نے اختیار
 کیا ہے اور وہ تمام صنعتوں مثلاً تہنیں ، ترصیع ، تشبیہ ،
 صفائے گفتگو ، فصاحت ، بلاغت ، ادا بندی ، خیال و غیرہ پر
 حاوی ہے ۔ میر نے یہ بتایا ہے کہ وہ بھی اسی طرز سے
 مخلوط ہوتے ہیں ۔

ان کی تحریر ان کے ذہن کی طرح صاف اور اسلوب موثر ہے ۔ انہیں فارسی
 زبان کے اظہار پر ضرورت کے مطابق قدرت حاصل ہے ۔ اس ”تذکرے“ کے
 وقت میر کی عمر تیس سال تھی ۔

ابھی میر : بدلتی میر کی ایک مختصر فارسی تصنیف ہے جسے انہوں نے

انہی نے میر فیض علی کی تعلیم کے لیے لکھا تھا ۔ سبب تصنیف بیان کرتے ہوئے میر نے لکھا ہے کہ :

”غیر حقیر میر پختی میر تخلص کہنا ہے کہ ان دنوں میرے لڑکے فیض علی کو ترمیل (انشا و مکتوب) پڑھنے کا شوق پیدا ہو گیا ہے اس لیے مختصر سی مدت میں میں نے پانچ بیٹ ہیں مفید حکایتیں لکھیں ہیں اور اس تصنیف کا نام اس (لڑکے) کے نام کی رعایت سے ”فیض میر“ رکھا ہے۔“ ۱۲۳۱ھ

فیض علی میر کے بڑے بیٹے تھے۔ ۱۲۵۰ھ علی ابراہیم خان غلیل نے لکھا ہے کہ ۱۱۹۶ھ/۸۲ - ۱۷۸۱ع میں فرمائش کرنے پر اپنا کلام لکھنے سے باز رہا تھا۔ ۱۲۶۰ھ فیض علی سے ہم چلی بار ”ذکر میر“ میں اُس وقت متعارف ہوتے ہیں جب میر ، اعظم خان پسر اعظم خان کلان سے ملاقات کے لیے جاتے ہیں۔ اعظم خان اس وقت کھمبیر میں مقیم تھے اور میر کچھ ہی دن پہلے کھمبیر پہنچے تھے۔ ملاقات کے دوران ہمیشہ، سعید الدین خان ، خان سامان کی ملازمہ حلوتے کا خوان لے کر آتی تو اعظم خان نے میر سے کہا کہ میرا حصہ چھوڑ کر باقی آٹھا لے جائیے۔ میر نے عذر کیا تو اعظم خان نے کہا ”آپ کے بیٹے میر فیض علی کے کام آنے کا۔“ ۱۲۵۱ھ صدر آد نے فیض علی کا سنہ پیدائش ۱۱۶۲ھ/۵۹ - ۱۷۳۸ع متعین کیا ہے اور بتایا ہے کہ ”فیض میر“ کی تصنیف کے وقت ان کی عمر بارہ چودہ سال ہونی چاہیے لہذا اس کتاب کا سال تصنیف ۱۱۷۳ھ یا ۱۱۷۶ھ (۱۷۶۰ع یا ۱۷۶۲ع) ہونا چاہیے۔ اس زمانے میں میر کھمبیر میں تھے۔ ۱۲۸۰ھ

”فیض میر“ میں میر نے خدا رسیدہ درویشوں اور مجذوب فقیروں کے غیر العقول والعات و کرامات حکایات کے انداز میں اس طور پر بیان کیے ہیں کہ معلوم ہوتا ہے میر ان کے معنی شاہد تھے۔ پہلی حکایت میں ایک درویش شاہ ساہا کے ، دوسری حکایت میں ایک وحشی غیر کے ، تیسری حکایت میں شاہ برہان اور شاہ مدن کے ، چوتھی حکایت میں امجد دیوانہ کے اور پانچویں حکایت میں میان سعید مراد کامل کے حیرت ناک واقعات قلمبند کیے ہیں۔ لکھتے وقت اس بات کا التزام کیا گیا ہے کہ تصوف و درویشی کے بنیادی تصورات پڑھنے والے کے سامنے اس طور پر ویراہ بیان ہیں کہ ذہن نشین ہو جائیں۔ میر نے اپنی اس تصنیف میں فلسفہ تصوف اور وحدت الوجود کے چند مسائل کے جواب بھی درویشوں کی زبان سے کہلوائے ہیں۔ ان میں سے چند یہ ہیں ۱۲۹ :

(۱) ”اگر تمہارے دل کو اس سراپا ناز سے تعلق ہے تو خود اپنے آپ پر نظر رکھو۔ غور کرو اور اپنی حقیقت کو سمجھو۔ تم خود ہی اپنا مقصود ہو۔“ (ص ۲۲، ۲۳)

(۲) ”یہ دنیا ایک دلکش کارواں گاہ ہے۔ یہاں سے حسرت کے سوا کچھ ساتھ نہیں جاتا۔ افسوس ہے اس شخص کی اوقات ہر گز جو جلد آگے نہیں ہوتا۔ شیر کی سی زندگی بسر کرو اور آخرت کی فکر کرو۔ وقت جو بھانکا جا رہا ہے اسے ضائع نہ کرو۔“ (ص ۲۵ - ۲۶)

(۳) ”موت کا مرحلہ جس کو درپیش ہو وہ کیوں نہ روئے۔ سمجھ لو کہ وہ سرما۔ جان، جو دلوں کا مقصد ہے، اپنے دیدار میں مصروف اور اپنے سراپا میں محو ہے۔ اگر ساتویں آسمان پر پہنچ جاؤ تو بھی بے پرواہ ہے۔ اس کی بے رنگی میں رنگ ہے۔ اس کے ساز وحدت میں آہنگ ہے۔ وہ پردہ کثرت میں نوا سازی کرتا ہے۔ شش جہت سے اس کی آواز آتی ہے۔“ (ص ۲۶)

(۴) ”محبوب کا عاشق کے ساتھ یہی معاملہ ہے۔ اگر وہ اس کو غیر سے مشغول دیکھتا ہے تو دل سے اتنا نزدیک ہونے پر بھی دوری اختیار کر لیتا ہے۔“ (ص ۲۹)

(۵) ”تیر نے کہا ہمارے کوئی چارہ نہیں۔ کیا تم نے نہیں سنا کہ ایک ظہیر بہت بیمار ہو گیا۔ طبیب نے ہریز کی سخت تاکید کی۔ اس نے کہا کہ یہ امر تقدیری ہے یا غیر تقدیری۔ اگر غیر تقدیری ہے تو مجھ کو نقصان نہیں پہنچ سکتا، اگر تقدیری ہے تو میں بچ نہیں سکتا۔“ (ص ۳۲)

(۶) ”لذت کسی خوشگوار چیز کے ہانے میں ہے اور الم اس کے خلاف چیز ہانے میں۔ قوائے انسانی میں سے ہر قوت اپنی استعداد کے مطابق لذت اور الم کا ادراک کرتی ہے۔ چنانچہ ہمارے کو محبوب کے دیدار میں اور سامعہ کو اچھی آواز سننے میں لذت ملتی ہے۔ شے مدرک جس قدر عظیم ہوتی ہے اسی قدر لذت زیادہ ہوتی ہے۔ پس چونکہ ذات و صفات واجب الوجود سے شریف تر کوئی مدرک نہیں اس لیے اس کی معرفت سے زیادہ خوشگوار کوئی لذت نہیں۔“ (ص ۳۶)

(۷) ”روح انسانی بذات خود قدیم ہے اور موت کے معنی روح کا معدوم ہونا نہیں بلکہ قالب سے اس کے تعلق کا قطع ہو جانا ہے۔ ہمت و

حشر کے معنی یہ نہیں ہیں کہ روح کو وہی قالب ملے گا۔ قالب ایک سواری سے زیادہ نہیں ہے۔ اس کے بدل جانے سے سوار کا کیا نقصان ہے۔“ (ص ۳۸)

(۲) ”اگر شوق حذر کمال پر ہے تو عاشق منزل وصال پر ہے۔ جس قدر شوق میں تصور ہے اسی قدر راہ دور ہے۔ شوق کمالی مقصود دل تک پہنچا دیتا ہے اور عاشق کو معشوق بنا دیتا ہے۔ انسان کا کمال معرفت ہے اور معرفت کا کمال حیرت۔ اگر تو اس کے کہالات میں حیران ہے تو خوش حال ہے اور اگر حلیتِ حال کے متعلق گفتگو کرتا ہے تو غمزدہ و بال ہے۔ سن! دنیا ایک گزرگاہ ہے۔ یہ منزل نہیں ہے، راہ ہے۔ لوگ قافلہ قافلہ چلتے جا رہے ہیں۔ زائر راہ کی فکر گھڑی چاہیے۔“ (ص ۳۹)

”لیلیٰ میر“ میں یہ صوفیانہ نکات حکایت بیان کرتے ہوئے بیچ بیچ میں آتے ہیں۔ اسی قسم کی تعلیم، جیسا کہ ”ذکر میر“ سے ظاہر ہوتا ہے، میر کے والد اور چچا نے میر کو دی تھی۔ یہی تعلیم میر اپنے بیٹے تک اپنے انداز میں پہنچانا چاہتے ہیں۔ ”لیلیٰ میر“ میں میر کی طرز نگارش ”نکات الشعرا“ کے مقابلے میں زیادہ پختہ ہے۔ اس میں جامعیت بھی ہے اور اختصار کے ساتھ باہموارہ اسلوب میں اپنے مافی الضمیر کو پیش کرنے کا سلیقہ بھی۔ اس میں مسح و مقفی عبارت کا استعمال عام طور پر اس انداز سے کیا گیا ہے کہ تصنع کا احساس تک نہیں ہوتا بلکہ عبارت کی روانی پڑھنے والے کو اپنے ساتھ لے جاتی ہے۔ چھوٹے چھوٹے چست فقرے، جو عام طور پر مقفی ہیں، طرز ادا کے حسن کو بڑھا دیتے ہیں۔ میر کی فارسی نثر کو دیکھ کر میر حسن نے کہا تھا کہ ”جراغ نثرش روشن“ ۱۳۰ اور ”لیلیٰ میر“ کی نثر روشن چراغ ہے۔

”دربائے عشق (نثر فارسی)“: ”دربائے عشق“ میر کی مشہور اردو مثنوی ہے۔ میر نے اسی قسم کے فارسی نثر میں بھی لکھا ہے۔ مثنوی ”دربائے عشق“ (نثر) کے تقابلی مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر نے مثنوی لکھنے سے پہلے اسی فارسی نثر میں لکھا اور پھر اُسے سامنے رکھ کر سارے واقعات و عبارات کو اردو مثنوی کا روپ دے دیا۔ مثنوی ”دربائے عشق“ کے سارے جزئیات ”دربائے عشق“ (نثر) میں موجود ہیں۔ رضا لاٹہریری رامپور کے خطوطی (کلیاتِ میر) میں میر کے چھ دواوین اور سارے کلام کے علاوہ دیوانِ فارسی، ذکرِ میر اور لیلیٰ میر بھی شامل ہیں۔ ”دربائے عشق“ (نثر) مثنوی ”دربائے عشق“ سے

پہلے بطور مسہد شامل کی گئی ہے۔ استاذ علی خان عرشی نے میر کی اس لٹرفارس کا پورا متن شائع کر دیا ہے۔ ۱۳۱

ذکر میر: ایک اہم تصنیف ہے جس سے مطالعہ میر کے بہت سے نئے گوشے سامنے آتے ہیں۔ یہ اپنے انداز میں میر کی خود نوشت سوانح عمری ہے جسے میر نے "الکات الشعر" اور "فیض میر" کی طرح فارس میں لکھا ہے۔ اس دور میں اردو نے تیزی کے ساتھ فارسی کی جگہ ضرور لی لی تھی مگر مراسلت اور علمی و ادبی تحریروں میں اب بھی فارسی ذریعہ اظہار تھی۔ اس زمانے میں فارسی میں گفتگو کرنا یا تحریری طور پر اظہار خیال کرنا معاشرے میں اسی طرح عزت و احترام کی بات تھی جس طرح آج انگریزی میں گفتگو کرنا یا اس میں لکھنا تعلیم یافتہ ہونے کی علامت ہے، حالانکہ نہ وہ فارسی ایسی تھی جو کسی لحاظ سے قابل ذکر ہو اور نہ یہ انگریزی ایسی ہے جسے کسی طرح بھی معیاری کہا سکے۔ "ذکر میر" میں جہاں میر نے اپنے خاندانی اور ذاتی حالات کو بیان کیا ہے وہاں اپنے دور کے ان حالات و کواقف اور تارخی واقعات پر بھی روشنی ڈالی ہے جن کے میر عینی شاہد تھے۔ نادر شاہ کے حملے (۱۱۵۱/۱۷۳۹ع) کے بعد سے غلام قادر روہیلہ کے ظلم و جبر اور مرہٹوں کے ہاتھوں اس کے مارے جانے (۱۲۰۳/۱۷۸۸ع) تک کے واقعات، جو پچاس سال کا احاطہ کرتے ہیں "ذکر میر" میں ملتے ہیں۔ اس اعتبار سے ذکر میر ایک تارخی ماخذ کا درجہ بھی رکھتی ہے۔

"ذکر میر" کے اب تک کئی غلطوخطی دریافت ہو چکے ہیں۔ ایک "نسخہ اٹاوہ" ہے جو مولوی بشیر الدین مرحوم کی ملکیت تھا اور جس کی اردو تلخیص مولوی عبدالحق نے رسالہ "اردو" اورنگ آباد میں ۱۹۲۶ع میں شائع کی تھی۔ بعد میں "ذکر میر" کے فارسی متن کو مرتب کر کے ۱۹۲۸ع میں کتبائ شکل میں امین ترقی اردو سے شائع کیا۔ نسخہ اٹاوہ ۱۲۲۲ھ/۱۸۰۷ع کا مکتوبہ ہے۔ اس وقت میر (م ۱۲۲۵ھ/۱۸۱۰ع) زلذہ تھے۔ اس میں سال تصنیف کا قطعہ تاریخ یہ ہے:

مسمی بہ اسمے شد اے باہنر کہ ابی نسخہ گردد بہالم میر
ز تاریخ آگہ شوی ہے گاہ نوائی عدد رست و ہفت از بران

"ذکر میر" ۵۷/۱۱۷۰ھ سے ۵۶/۱۷۵۶ع برآمد ہونے لگا۔ اس میں رست و ہفت یعنی ۲۷ جوڑنے سے سال تصنیف ۱۱۹۷ھ/۸۳-۱۷۸۲ع نکلتا ہے۔ اس نسخے کے خاکسے کی عبارت میں میر نے اپنی عمر ۹۰ سال بتائی ہے۔ "عمر

عزیز بشت سائی کشیدہ ۱۳۲۱ لیکن اس نسخے میں ۱۱۹۷ء کے بعد کے واقعات بھی شامل ہیں۔ آخری واقعہ سرہنوں کے ہاتھوں غلام قادر روہیلہ کا قتل ہے جو ۱۲۰۳ھ/۱۷۸۸ء کا واقعہ ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ۱۱۹۷ھ/۸۳-۸۲ء کے بعد بھی میر نے واقعات کا اضافہ کیا ہے۔ لیکن نسخہ لاہور، جو پروفیسر محمد شفیع کی ملکیت تھا، ۲۶ ربیع الاول ۱۲۳۱ھ/۲۶ فروری ۱۸۱۶ء کا لکھا ہوا ہے۔ قطعہ "لارج تصنیف کے پہلے تین مصرعے وہی ہیں جو اوپر نقل ہوئے لیکن چوتھا مصرع اس طرح ہے:

خ "لغزائی نہ و شش عدد از برای" ۱۳۳۱

اس قطعے کے مطابق ذکر میر ۱۱۷۰+۱۶=۱۱۸۶ھ میں مکمل ہوئی۔ خاتمی کی عبارت میں میر نے اپنی عمر "پنجاہ" سال ۱۳۳۱ بتائی ہے۔ نسخہ لاہور کے آخر میں چند لطائف بھی درج ہیں۔ اس نسخے کی عبارت مطبوعہ "ذکر میر" کے صفحہ ۱۲۸ کی سطر ۴ کے مطابق ختم ہو جاتی ہے اور اس کے بعد یہ عبارت آتی ہے:

آئندہ از اسلوب معلوم می شود حمام الدین خان در اصل از میان رشت چرا کہ بدست دشمنان جانی افتادہ است تا مقدور زندہ نخواہد گرفت و گر نہ اختیار در دست اوست . . ."

نسخہ لاہور بھی نسخہ لاہور کی طرح ہے۔ اس میں بھی وہی عبارت ہے جس میں میر نے اپنی عمر پچاس سال بتائی ہے۔ "ذکر میر" کا یہ نسخہ لاہور کلیات میر کا حصہ ہے جسے کاتب شیخ لطف علی چہلری نے مرزا قنبر علی کے لیے ۲۹ رمضان ۱۲۳۶ھ/۱۸ مارچ ۱۸۲۱ء کو مکمل کیا۔ نسخہ لاہور بھی نسخہ لاہور کی طرح مطبوعہ ذکر میر صفحہ ۱۲۸ سطر ۴ کے مطابق ختم ہوتا ہے۔ قطعہ "سائر تصنیف نسخہ لاہور میں شامل نہیں ہے۔ ذکر میر کا ایک نسخہ پروفیسر مسعود حسین رشیدی ادیب کی ملکیت تھا جس کا ذکر انہوں نے مقدمہ "تغیر میر" ۱۳۵۱ میں کیا ہے۔ ذکر میر کا ایک نسخہ شاہان اودھ کے کتب خانے میں بھی تھا جس کا تعارف اسپرنگر نے اپنی "وضاحت فہرست" میں گرایا ہے اور یہ بھی بتایا ہے کہ ایشیاٹک سوسائٹی میں بھی "کلیات میر" کا ایک خوبصورت نسخہ موجود ہے جس میں فارسی اثر کی چند تصانیف بھی شامل ہیں۔ ۱۳۹۰ ایک نسخہ گوالیار میں بھی ہے۔ ۱۳۷۰

جیسا کہ ہم پہلے لکھ آئے ہیں، میر "مرکہ" سکرٹال میں راجہ لاگر مل کے بیٹے رائے جہادر سنگھ کے ساتھ شاہی لشکر میں موجود تھے۔ "مرکہ" سکرٹال ۱۹ فیلد ۱۱۸۵ھ/۲۳ فروری ۱۷۷۲ء کو ہوا اور غایطہ خان بھاگ گیا۔ اس کے بعد میر دل آکر خانہ نشین ہو گئے۔ جی وہ زمانہ ہے جب انہوں نے

”ذکر میر“ لکھنی شروع کی۔ ذہند گیارہواں مہینہ ہے اس لیے ”ذکر میر“ ۱۱۸۶ھ/۷۳ - ۱۷۷۲ع میں لکھی گئی۔ اس کی تصدیق جہاں نسخہ لاہور کے قطعہ سالہ تصنیف سے ہوتی ہے وہاں میر نے ذکر میر کے ”سبب تالیف“ میں خود بھی بیان کر دیا ہے :

”فقیر میر بدلتی میر غلص گھنا ہے کہ میں اے دلور بیکار اور گوشہ تنہائی میں بے بار و مددگار تھا۔ میں نے اپنے حالات، سوانح روزگار، حکایات اور روایات شامل کر کے لکھے اور اس نسخے کو، جو ذکر میر سے موسوم ہے، لطائف پر ختم کیا۔“ ۱۳۸۲

اس وقت میر کی عمر، جیسا کہ الہوں نے خود بتایا ہے، پچاس سال تھی۔ اس کے بعد وہ ذکر میر میں اضافے کرتے رہے اور ۱۱۹۶ھ/۱۷۸۲ع میں لکھنؤ کے حالات و واقعات کا اضافہ کر کے اور قطعہ سالہ تصنیف میں ۱۶ کے بجائے ۲۷ کا عدد شامل کر کے سالہ تصنیف ۱۱۹۷ھ/۸۳ - ۱۷۸۲ع کر دیا۔ آخری حصے میں غلام قادر روپہ کے ظلم و جبر اور پھر اس کے قتل کیے جانے کا حال بھی لکھا۔ غلام قادر روپہ کا قتل ۱۲۰۳ھ/۱۷۸۸ع کا واقعہ ہے اس لیے یہ اضافہ اسی سال ہوا ہوگا۔ اس وقت میر کی عمر ۶۸ سال تھی، لیکن عبارت کے لفظ ”ثمت“ (۶۰) میں کوئی تبدیلی نہیں کی۔ قاضی عبدالودود صاحب کا خیال ہے کہ ”الحارث کتاب کے زمانے کے بارے میں میرا قیاس ہے (۱۱۸۵ھ/۷۲ - ۱۷۷۱ع) کہ کتاب کا بیشتر حصہ (نسخہ مطبوعہ میں ص ۱ سے ۱۲۰ تک) کاساب میں قلمبند ہوا۔ بعض چند صفحے (ص ۱۲۱ تا ص ۱۲۸ مطر ج) دہلی میں اور باقی لکھنؤ میں معرض تحریر میں آیا۔ لکھنؤ کے سفر اور وہاں پہنچنے کے بعد کے واقعات کے بارے میں تو اختلاف رائے کی گنجائش ہی نہیں... غلامہ دہلی میں تحریر ہوا (ص ۱۵۱ تا ۱۵۳)۔ لطائف چونکہ نسخہ لاہور میں موجود ہیں اور آخر کتاب میں ہیں قیاس چلتا ہے کہ دہلی میں حوالہ قلم ہوئے ہیں۔“ ۱۳۹۱ ذکر میر کا بڑا حصہ کاساں میں لکھے جانے کا کوئی معقول ثبوت نہیں ہے۔ نسخہ رابہور کی عبارت کے اس جملے سے کہ ”اعوال فقیر تین سال سے چونکہ کوئی قدر دان موجود نہیں ہے اور عرصہ روزگار بہت تنگ ہے“ ۱۴۰۱ جی بات سامنے آتی ہے کہ ”ذکر میر“ دہلی میں لکھی گئی۔ راجہ ناگرمیل کے ساتھ وہ کاساں سے ۱۱۸۵ھ/۷۲ - ۱۷۷۱ع میں دہلی ضرور آئے تھے لیکن دہلی آئے ہی ان سے الگ ہو گئے تھے اور پھر راجہ ناگرمیل کے بڑے بیٹے کے ساتھ شاہی لشکر میں معرکہ سکرناں میں موجود تھے اور وہاں سے دہلی واپس آ کر خانہ نشین ہو گئے تھے۔

ہی وہ زمانہ ہے جب انہی حالات و سوانح روزگار لکھنے کا خیال آیا اور چونکہ مہرکہ "مکرتال" (۱۹ ذیقعد ۱۱۸۵ھ/ ۲۳ فروری ۱۷۷۱ع) پھری سال کے کیا وہیں پہنچنے کا واقعہ ہے اس لیے ذکر میر ۱۱۸۶ھ/ ۲۳ - ۱۷۷۲ع میں شروع ہوئی اور اسی سال مکمل ہوئی۔

"ذکر میر" لکھنے کی ایک وجہ تو وہی ہے جو میر نے خود لکھی ہے کہ ان دنوں وہ لیکار تھے اس لیے اپنے حالات اور سوانح روزگار لکھنے کا ارادہ کیا لیکن ذکر میر کے مطالعے سے اس کی ایک وجہ تصنیف یہ بھی معلوم ہوئی ہے کہ وہ اپنے سوتیلے بڑے بھائی حافظ محمد حسرت اور اپنے مشفق و محسن، سوتیلے ماموں سراج الدین علی خان آرزو سے، جنہوں نے ان کی تعلیم و تربیت کی تھی اور کتب و بیش سات سال اپنے گھر رکھا تھا، اظہار نفرت کر کے اپنے سارے رشتے لائے کٹ ڈالیں تاکہ ایک طرف ان کے احساسات پر ہانی بھر جائے اور دوسری طرف وہ اپنی ناراضی اور ذاتی پر خاش کا تحریری انتظام لے سکیں۔ یہ کام وہ چلے بھی کر سکتے تھے اس لیے کہ وہ تقریباً ۱۱۶۰ھ/ ۱۷۷۳ع میں آرزو سے الگ ہو گئے تھے لیکن اس کی وجہ یہ تھی کہ اس وقت آرزو زندہ تھے اور ایک بااثر شخص تھے۔ اگر یہ بائیں ان کے علم میں آئیں تو وہ میر کے جھوٹ کا جواب دے کر اصلیت سے پردہ اٹھاتے۔ جب ۱۱۶۶ھ/ ۱۷۷۹ع میں آرزو کا انتقال ہو گیا تو ۱۱۷۰ھ/ ۱۷۷۶ - ۱۷۷۹ع میں، جیسا کہ ذکر میر کے تاریخی نام سے ظاہر ہوتا ہے، انہوں نے اپنے سوانح لکھنے کا ارادہ کیا۔ ۱۱۸۵ھ تک حالات زمانہ نے انہیں فرصت نہ دی اور جب ۱۱۸۵ھ/ ۱۷۷۲ع کے آخر میں وہ خانہ نشین ہوئے تو آرزو کی وفات کے سولہ سال بعد یہ کام شروع کیا۔ اس وقت ان کا جواب دینے والا کوئی نہیں تھا۔ دوسرا مقصد اس خالی کا یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنے والد کو ایک بگائے روزگار درویش کے روپ میں پیش کریں۔ ان کے والد علی متقی اور ان کے کشف و کرامات کا بیان ۶۱ صفحات پر پھیلا ہوا ہے۔ "ذکر میر" بڑھتے ہوئے سوتیلے بھائی اور ماموں سے شدید نفرت اور باپ سے انتہائی محبت کے اظہار میں مبالغے کا شدید احساس ہوتا ہے۔ میر نے اپنی زندگی کے سارے حالات "ذکر میر" میں بیان نہیں کیے ہیں۔ ذاتی حالات کے بیان میں سارا زور محبت اور نفرت کے اظہار پر صرف کر دیا ہے۔ اس کے بعد اس دور کے حالات و واقعات ہیں جن کے میر معنی شاہد ہیں اور جن کی لہروں پر چھکولے کھائے ہوئے محمد تقی میر نے زندگی کا سفر طے کیا۔ بیچ بیچ میں ضمناً ذاتی حالات کی طرف بھی اشارے ملتے ہیں۔

جیسے "لغات الشعراء" کے مطالعے سے میر ایک گروہ بند اور ادبی سیاست باز کے روپ میں سامنے آتے ہیں جنہیں دوسروں کی ہنکڑی اچھا نہیں ، عربیوں کو ذلیل کرنے میں مزا آتا ہے اور جو اپنے آگے کسی کو کچھ نہیں سمجھتے ، اسی طرح "ذکر میر" میں وہ ایک کینہ بردار ، بدلتہ اپنے والے ، اپنوں کو آسان پر چڑھانے اور دشمنوں کو ہاتال میں پھنسا دینے والے کے روپ میں سامنے آتے ہیں ۔ خود پسندی اور ذات پرستی کی وجہ سے میر کی سیرت میں معافی کا خالہ نہیں تھا ۔ اسی اندازِ نظر کی وجہ سے وہ واقعات کو مسخ کرنے سے بھی دریغ نہیں کرتے ۔ مثلاً میر نے آسان اللہ فقیر سے اپنے چچا آسان اللہ کی ملاقات کا واقعہ لکھا ہے ۔ ۱۳۱ میر لکھتے ہیں کہ وہ بھی چچا کے ساتھ تھے اور دورانِ ملاقات صوبیدار اکبر آباد نصرت یار خان قدم یوس کے لیے حاضر ہوا تھا ۔ میر نے اس وقت اپنی عمر سات سال بتائی ہے ۔ "تاریخ بھدی" سے معلوم ہوتا ہے کہ نصرت یار خان کا انتقال ۲۲ رمضان ۱۱۳۵ھ / ۲۶ جون ۱۷۲۲ع کو ہوا جب کہ میر کی پیدائش اگلے سال ۲۳ / ۱۱۳۵ھ - ۱۷۲۲ع میں ہوئی ۔ اب یہ کیسے ممکن ہے کہ میر صاحب پیدائش سے پہلے وہاں پہنچ گئے ہوں ۔ معلوم ایسا ہوتا ہے کہ یہ واقعہ انہوں نے آسان اللہ سے سنا ہوگا ۔ ذکر میر لکھتے وقت اپنے چچا کا درجہ بلند کرنے کے لیے اس واقعے کو اس طرح درج کیا کہ وہ بظاہر دوست معلوم ہو ۔ ویسے بھی سات سال کی عمر کے بچے کو وہ ساری ہدایات و نصائح جو فقیر آسان اللہ کی زبان سے میر نے کہلوائی ہیں ، اتنی تفصیل و جزئیات کے ساتھ کیسے یاد رہ سکتی ہیں ؟

"ذکر میر" کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ سین سے میر صاحب کو کوئی دلچسپی نہیں ہے ، حتیٰ کہ اپنے والد کی تاریخِ وفات "بہت و یکم رجب" ۱۳۲ (۲۱ رجب) لکھ کر آگے بڑھ جاتے ہیں ۔ اسی وجہ سے کئی مقامات پر تاریخی واقعات گڑمٹ ہو گئے ہیں ۔ مثلاً احمد شاہ ابدالی کے دو حملوں کے واقعات ایک دوسرے سے خلط ملط ہو گئے ہیں ۔

"ذکر میر" کے مطالعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ رعایتِ خاں ، لواب بھادر جاوید خاں ، سپا نرائن ، راجہ جنگل کشور ، راجہ ناگر مل ، رائے بھادر سنگھ ، رائے بٹن سنگھ کے ملازم و متوسل رہے اور آخر میں آصف الدولہ کی سرکار سے وابستہ ہو گئے ۔ "ذکر میر" سے یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ تعویذ کی طرف میر کا رجحان ، اپنے والد اور چچا کے زیرِ اثر ، بچپن سے تھا ۔ میر نے تصوف و معرفت کے جو خیالات اپنے اشعار میں پیش کیے ہیں ،

”ذکر میر“ میں انہی کی وضاحت کی ہے۔ ”لکات الشعراء“ کی طرح ”ذکر میر“ کے مطالعے سے بھی ”آبِ حیات“ کی وہ تصویر، جو ہد حسین آزاد نے بنائی ہے، فضا میں تحلیل ہو جاتی ہے۔

”ذکر میر“ کا انداز بیان شگفتہ، گرواں اور پختہ ہے۔ میر کو فارسی نثر پر اچھی قدرت حاصل ہے۔ یہ نثر فارسی کے پرانوی اسلوب کی ایک نمائندہ مثال ہے۔ اس کتاب کے حوالے سے میر کی زندگی کا مطالعہ چونکہ ہم پچھلے صفحات میں کر چکے ہیں اس لیے ان کا بیان دہرانا غیر ضروری ہے۔ البتہ ”ذکر میر“ کے آخر میں جو لطائف ۱۳۳ میر نے دیے ہیں اور جنہیں ”ذکر میر“ کے قاضی مرتب نے غیر متعلق و بعضی گہبہ گھر خارج کر دیا ہے، ہم ان میں سے چند بیان درج کرتے ہیں کہ آزاد کے منہ بسورتے ہوئے میر کے بچائے ایک زندہ، جننے جاگتے میر سے بھی آپ کا تعارف ہو سکے :

(۱) مولانا روم اور شیخ صدر الدین شام کے وقت شام کی مسجد میں وارد ہوئے اور وہاں امام کے پیچھے نماز پڑھی۔ امام پر ان دونوں بزرگوں کی اتنی ہیبت طاری ہوئی کہ دونوں رگڑتیں سورۃ فاتحہ کے ساتھ سورۃ قل یا ایہا الکافرون پر ختم کیں۔ جب سلام پھیرا تو شیخ نے مولانا کی طرف دیکھا اور پوچھا کہ ایک سورت کو دو بار پڑھنے کا کیا مطلب تھا؟ مولانا ہنسے اور کہا کہ بات معقول ہے۔ ایک کا خطاب تمہاری طرف تھا اور ایک کا میری طرف۔“

(۲) ”ایک دن انوری ایک دوکان پر بیٹھا تھا۔۔۔ اس مردے کے ورثا نوحہ و زاری کرتے ہوئے جا رہے تھے اور کہتے جا رہے تھے کہ مجھے ایسی جگہ لیے جاتے ہیں کہ تنگ و تاریک ہے۔ چراغ بھی نہیں ہے۔ انوری دوڑ کر گیا اور پوچھا کہ کیا ”میرے گھر لیے جا رہے ہیں؟“ یہ لطیفہ بادشاہ وقت تک پہنچا تو اس نے اسے ایک وسیع مکان عنایت کر دیا۔“

(۳) ”ایک لوطی گدھی کے ساتھ مجاہدت کر رہا تھا۔ ایک شخص کی نظر پڑی اور پوچھا کہ یہ کیا حرکت ہے؟ اس نے کہا ”تجھے کیا خبر کہ مردانِ خدا کس کام میں ہیں۔“

(۴) ”ایک مفلس سید اپنا وطن چھوڑ کر تلاشِ معاش میں دہلی آیا اور لافے مگرتے مگرتے گمزور و نحیف ہو گیا۔ اس نے اپنے وطن میں سورۃ قل یا ایہا الکافرون بڑی سی تہتی پر ضبط چلی لکھا دیکھا تھا

اتفاقاً اس کا گزر ایک مکتب کی طرف سے ہوا اور وہاں اسی سورت کو ہارنیک خط میں لکھا دیکھا تو کہنے لگا ”سبحان اللہ! گردش اہام نے بیجاری سورت نقل کو ہوں اس کے اصلی حال پر نہ رہے دیا۔ اس فقر لاغر کر دیا کہ شناخت میں نہیں آتی۔“

(۵) ”ایک سید ایک لڑکے کو لایا۔ بچہ گاہ گاہ کیا نام ہے؟ جواب ملا ”ابو جہل“۔ سید سے پوچھا کہ آپ کا بارہم کتنی مدت سے آباد ہے؟ جواب دیا کہ پانچ ہزار سال ہوئے ہوں گے۔ کہا گیا کہ سیادت تو پتھر علیہ السلام کے زمانے سے شروع ہوتی ہے اور اس پرگزشتہ آفاق کے عہد کا تعین سب کو معلوم ہے۔ جواب دیا ”وہ دوسرے سید ہیں اور ہم دوسرے سید ہیں۔“

(۶) ”الف ابداً ایک شاعر تھا اور الف تخلص کرتا تھا۔ مدایا میں رہتا تھا۔ شاہ عباس سے عائدین نے کہا کہ یہ شخص مالدار ہے۔ اس سے کچھ وصول کرنا چاہیے۔ شاہ نے حضور میں طلب کیا اور کہا ”میں نے سنا ہے کہ تمہارے پاس مال و دولت بہت ہے۔“ اس نے جواب دیا ”آپ کے قریب جاؤں، آپ نے یہ نو من لیا کہ میرے پاس دولت ہے مگر یہ نہیں سنا کہ الف خالی ہوتا ہے۔“ بادشاہ ہنسا اور عجوب ہو گیا۔“

(۷) ”ایک روز محمد حسین کلیم، جو مرزا بیدل کے طرز پر شعر کہتا تھا، اسد ہار خان بخش نواب چادر کے پاس، جو شوخ طبع تھا، گیا اور اپنے بہت سے تازہ اشعار پڑھے۔ وہ پریشان ہو گیا اور مجھ سے مخاطب ہو کر گہنا کہ رات ایک عجیب خواب دیکھا ہے۔ میں نے گہنا ”اس کی تفصیل بتائیے۔“ کہنے لگے کہ میں نے دیکھا کہ حضرت علی کی خدمت میں حاضر ہوں اور ایک فقیر دروازے پر شور مچا رہا ہے۔ میری طرف اشارہ کیا یعنی دونوں بیٹھ جائیں۔۔۔ (لیکن فقیر) شکوہ بند بھاری ڈالڈا کندھے پر رکھے کھڑا رہتا ہے۔ میں نے کہا کہ اے چادر! اس نن و توش کے ساتھ تجھے کس نے مارا ہے کہ برابر روئے جا رہا ہے۔ اس نے جواب دیا کہ میں بیدل ہوں۔ کام نام کا ایک رختہ گو ہر روز میرے دیوانے سے دو سو مضامین بوج عبارت میں اپنے نام سے پڑھتا ہے۔ یہ بات میرے لیے سوانح روح ہے۔ خدا کے واسطے اس بے درد سے کہیے کہ میرے دیوانے سے دست بردار ہو جائے۔ میں نے جواب دیا کہ جا میں اس کو سمجھا دوں گا۔

کام کے چارہ شرمندہ ہوا اور چلا گیا۔

(۸) ”ملا“ فرج اللہ خوشتر دہل آیا۔ یہاں میان ناصر علی کے اشعار کا غفلت سے کمر ملاقات کا مشتاق ہوا۔ ایک دن اس کی ملاقات کے لیے گیا۔ ناصر علی نے پوچھا کہ آپ کا نام کیا ہے؟ کہا فرج اللہ ناصر علی مسکرائے اور کچھ سوچنے لگے۔ جب ”ملا“ نے دیکھا کہ وہ بالکل خاموش ہیں تو دانستہ طور پر گھبراہٹ سے کہہ اٹھا کہ اسم شریف بھی مجھے بتا دیں تو بڑی سہیلی ہوگی۔ انہوں نے سر جھکایا اور گھبراہٹ سے ”ذکر اللہ“ ”ملا“ بہت سے مزہ ہوا اور گھبراہٹ سے کہہ اٹھا۔

(۹) ”ایک روز ناصر علی کی مرزا بیدل کے ایک شاگرد سے ملاقات ہوئی۔ پوچھا کہ آج کل مرزا کیا کر رہے ہیں؟ اس نے جواب دیا کہ ان دنوں ”چہار عنصر“ لکھ رہے ہیں۔ یہ سن کر ناصر علی نے کہا کہ میرا یہ پیام پہنچانا کہ اپنا قیمتی وقت کئیوں ضائع کر رہے ہو۔ کل یہ چہار عنصر ختم ہو جائیں گے۔ اپنی پنج روزہ عمر گنو ضائع نہ کریں۔“

یہ لطیفے میر نے ”برائے خاطر دوستان“ لکھے ہیں۔ ان سے میر کی شخصیت کا وہ چلو بھی سامنے آتا ہے جو اب تک چھپا ہوا تھا۔ ”ذکر میر“ میر کی زندگی، سیرت اور مزاج سے روشناس ہونے کے لیے ایک اہم ماخذ کا درجہ رکھتا ہے۔

دیوان فارسی: میر کا دیوان فارسی اب تک شائع نہیں ہوا۔ اس کے کئی مخطوطے اب تک دریافت ہو چکے ہیں۔ ایک قلمی نسخہ مسعود حسین رضوی ادیب کے کتب خانے میں ہے۔ ۱۳۳۰ ایک مخطوطہ کلبات میر کے سالہ رضا لائبریری رامپور میں ہے۔ ۱۳۵۰ ایک ریاض مسلم یونیورسٹی علی گڑھ کے ذخیرۃ سبحان اللہ میں محفوظ ہے۔ ۱۳۶۰ ایک نسخہ شاہ حسنین کے کتب خانے میں گوالیار میں محفوظ ہے۔ ۱۳۷۰

فہمیں لطیفہ چادر علی چہرہ اموی کی کتاب ”تصر اللطائف“ کے حوالے سے خبرانی لال نے چکر نے ”ذکر اللہ بے چکر“ میں بھی درج کیا ہے۔ مفہوم یہ ہے، البتہ عبارت میں فرق ہے (ذکر اللہ بے چکر، مخطوطہ انطا آفس لائبریری، ص ۳۰)۔

میر کی شاعری کا آغاز ریختہ گوئی سے ہوا اور فارسی میں شعر کہنے کا خیال انہیں بہت بعد میں آیا۔ اس لیے مجمع النفائس (۱۱۶۳/۵۱-۱۲۵۰ع) میں میر کا ذکر نہیں ہے لیکن مجمع النفائس نسخہ "راہبوز کے حاشیے پر، جسے میر کے سربراہہ فاکرمل کے لیے جسٹ رائے کھٹری نے گومہیر میں ۱۱۷۸/۶۵-۱۲۷۸ع میں نقل کیا تھا۔ میر کا ذکر کسی اور کے قلم سے لکھا ہوا ملتا ہے۔ عرشی صاحب کا خیال ہے کہ "میر کا حال وغیرہ پہلے کاتب نے نہیں لکھا تھا۔ مصحح نے نئے ورق داخل کر کے، وہ مصرع جو سابق الذکر شاعر کا آئندہ صفحہ پر تھا اور اس کی ترک چھیل کر میر کے حال کے شروع میں لکھ دی ہے اور اس طرح آخری صفحے پر جبکہ نہ رہنے کے باعث کچھ میر کے اشعار حاشیے پر بھی لکھے ہیں۔ ۱۳۸۹ نکات الشعرا (۱۱۶۵/۱۲۵۲) میں میر نے اپنی فارسی شاعری کا کوئی ذکر نہیں کیا ہے۔ خود اس عبارت سے، جو مجمع النفائس کے محولہ بالا اسطے میں لکھی گئی ہے، اس بات کی تصدیق ہوتی ہے کہ میر نے فارسی شاعری کی طرف ریختہ گوئی کے بہت بعد توجہ دی۔ وہ عبارت یہ ہے :

"اول اول اشعار ریختہ کی، کہ اردو زبان میں فارسی طرز کے شعر گو کہتے ہیں، بہت مشق، کی چنانچہ شہرہ آفاق ہے۔ اس کے بعد بطرز خاص اشعار فارسی کی طرف رجوع ہوئے جو از باب سخن اور اس فن کے چالنے والوں کو بہت پسند آئے۔ ۱۳۹۲

فارسی اشعار کا یہ آغاز میر کے آغاز الشا سے ملتا ہے۔ اس عبارت میں "اشعار ریختہ کہ بزیان۔ اردو شعریست بطرز فارسی" کا لکڑا کلمہ و دلی وہی ہے جو نکات الشعرا ۱۵۰۹ میں میر نے لکھا ہے۔ لیکن یہ مجمع النفائس میں یہ عبارت خود میر کے ایما سے بڑھائی گئی ہو لیکن یقین کے ساتھ کچھ نہیں کہنا جا سکتا۔ البتہ یہ بات وثوق کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ میر نے فارسی گوئی، ریختہ گوئی کے بعد شروع کی جس کی تصدیق مصحفی کے تذکرے سے بھی ہوتی ہے :

"اور چونکہ ابتدائے شاعری میں ریختہ گوئی کی بنا پر شہرت حاصل کر لی تھی (لیکن) فارسی گوئی کے دعویدار نہ تھے حالانکہ فارسی ریختہ سے گہم نہیں کہتے۔ بیان کرتے تھے کہ میں نے دو سال ریختہ گوئی موقوف کر دی تھی۔ اس مدت میں تقریباً دو ہزار اشعار کا فارسی دیوان تیار ہو گیا۔ ۱۵۱۲

مصحفی کا تذکرہ "عقد ثریا" ۸۵/۱۱۶۶-۱۲۸۳ع میں مکمل ہوا۔ اس وقت میر کو لکھنؤ آنے ہوئے تقریباً تین سال کا عرصہ ہو چکا تھا۔ "اس گفت" کے

الفاظ یہ بتا رہے ہیں کہ یہ بات میر نے مصحف سے کہی تھی ۔ مصحف اس وقت لکھنؤ میں تھے ۱۵۲ اور میر سے ان کے مراسم بھی تھے ۔ ۱۵۳ یہ دو سال جو میر نے فارسی گوئی میں صرف کیے ، یقیناً ۱۱۶۶ء سے پہلے کی بات ہے ۔ ۱۱۷۸ء/ ۶۵ - ۱۷۶۳ء میں ”مجمع الفائنس“ کے مولف بالا لسنجی (ہزوتہ رامپور) میں میر کا ذکر بحیثیت فارسی گو شامل کیا گیا ہے اس لیے قیاس کیا جاہے کہ نکات الشعرا ۱۱۶۵ء (۱۷۵۲ء) کے بعد اور ۱۱۷۸ء (۶۵ - ۱۷۶۳ء) سے پہلے میر نے فارسی میں شاعری کی اور یہ دو سال ۱۱۶۵ء و ۱۱۷۸ء کے درمیان آنے ہوں گے ۔ میر کے فارسی کلام پر ان کے اپنے مزاج کی گہری چھاپ ہے ۔ وہ اردو شاعری کی طرح فارسی میں بھی محسوس کی پیروی نہیں کرتے ۔ ان کی فارسی شاعری کا رنگ اردو شاعری جیسا ہے بلکہ اکثر اشعار اردو اشعار کا چربہ یا ترجمہ معلوم ہوتے ہیں ۔ مثلاً یہ چند اشعار دیکھیے : ۱۵۴

میر کے فارسی اشعار

دیدم میر را در گونے او لیک خیال سے نہاتوانے یا جیسا بود
کل و آئینہ و سہ و خورشید ہر گھسے را بسونے نہو دارد
حلق گردم کہ رقص ... از خود ندانستم درین قالب بسدا بود

دوش پر شعر لرزے در رقص آمد جانِ ما
چون نظر گردیم بود آن شعر در دیوانِ ما
ہر سر ما بدم نزع و میدی بیت
ما کجائیم ؟ تو تصدیق کشیدی بیت
میر جائے کہ یہ نیرانِ بہت سی سوخت
صبح دیدیم بجا ماندہ گھر خاکِ آہنا
دلِ می کشد ہم صحرا ہنکام کار آمد
شور بہت در سر من شاید بہار آمد
وے دو سینہ من قطرۂ غونے بود امت
چون بچشم آمد از شیوۂ طوقانِ دیدم
ہر چند گفتم آمد کہ اے میر روزِ حشر
دہداز عام بسی شود اتنا کسی شود
منعم اے خاتمِ خراب این ہمہ شوق تعبیر
سالِ ما ساختہ جاہ و مکاتبِ آخر ہیج

میر کے اردو اشعار

نہ دیکھا میر آوارہ گز لیکن غبار اک نالوائ سا گز ہو گیا تھا
گل و آئینہ کیا خورشید و ماہ تھا چندر دیکھا تدمر لیرا ہی رو تھا
غلط تھا آپ سے غسافل گزونا نہ سمجھا میں کہ اس قالب میں لو تھا

جس شمر پر سہاج تھا کل خائفہ میں
وہ آج میں سنا تو ہے میرا کہنا ہوا
آہ تو سہی وہ کوئی دم کے لیے لیکن
ہوٹوں پہ مرے جب نفس باز پہنچا تھا
آہوں کے شعلے جس جا اٹھے ہیں میر شب کو
واب جا کے صبح دیکھا مشت غبار پایا
اک موج ہوا بچاؤ اے میر نظر آئی
شاید کہہ بیار آئی ، زنجیر نظر آئی
چگر ہی میں ایک قطرہ خوب ہے سرشک
ہلک تک گیا تو تلامطم گیا
موقوف حشر پر ہے سوائے بھی وہ نہیں
گلاب درمیاں سے وعدہ دیدار چائے کا
منعم نے بنا ظلم کی رکھ گھر تو بنا ہوا
پر آپ گزوں رات ہی مہتاب رہے گا

ان اشعار سے میر کے فارسی و اردو کلام کی گہری مماثلت کا اندازہ سمجھا جا سکتا ہے۔ میر کے فارسی کلام میں وہی موضوعات ہیں جو اردو شاعری میں ملتے ہیں لیکن فرق یہ ہے کہ میر کا اردو کلام بڑھ کر جب فارسی کلام بڑھنے میں تو اس میں وہ گھللاؤٹ ، سوز اور لشریت محسوس نہیں ہوتی جو میر کے اردو کلام کا خاصہ ہے۔ میر نے غالب کی طرح : ”فارسی میں تا بہدینی نقشہائے رنگ و رنگ“ کا دعویٰ نہیں کیا بلکہ رواج زمانہ کے مطابق معاشرے کی نظر میں اپنا رتبہ بڑھانے کے لیے فارسی میں بھی شاعری کی۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ ”اگرچہ (ان کا) فارسی دیوان بھی ہے لیکن خود گو فارسی گوہوں میں شاعر نہیں کرتے۔“ ۱۵۵ آئی نے لکھا ہے کہ ”میر صاحب نے یہ دیوان خانہ بُری کے لیے لکھا تھا۔ ۱۵۶ لیکن ہمارا خیال ہے کہ میر نے یہ ایک تجربہ کیا تھا کہ اگر اپنے اردو اشعار اور اپنے مخصوص شعری مزاج کو فارسی میں ڈھالا جائے تو شاید اس کا اثر بھی اردو شاعری جیسا ہو۔ لیکن یہ تجربہ کامیاب نہیں رہا اور

الہوں نے دو سال بعد فارسی گوئی ترک کر دی ۔

کلیات اردو : میر کا کلیات اردو چھ دواوین پر مشتمل ہے جن میں غزلوں کے علاوہ بیشتر اصنافِ سخن میں بھی طبع آزمائی کی گئی ہے ، لیکن اس طرف اب تک کوئی توجہ نہیں دی گئی کہ میر کے یہ دواوین کس زمانے میں مرتب ہوئے ۔ ہم ان دواوین کے تعینِ زمانہ کی کوشش کرتے ہیں ۔

دیوان اول : میر کا دیوان اول اپنی ابتدائی صورت میں ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع تک مرتب ہو چکا تھا اور اس کا ثبوت یہ ہے کہ نکات الشعرا (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع) میں میر نے اپنے ۲۸۳ اشعار کا جو انتخاب دیا ہے اس میں ترتیب کے ساتھ ردیف الف تا ی کے اشعار شامل ہیں ۔ یہ وہی دیوان ہے جس کا ۱۲۰۲ھ/۸۹-۸۸ع کا لکھا ہوا غلطوہ کتب خانہ محمود آباد میں محفوظ ہے اور جسے اکبر حیدری نے مرتب و شائع کر دیا ہے ۔ اس دیوان میں ”وہ تمام اشعار درج ہیں جو الہوں نے (میر نے) اپنے تذکرے (نکات الشعرا) میں بطور انتخاب پیش کیے ہیں ۔ ۱۵۷ اس میں اشعار کی تعداد بھی وہی ہے جو میر کے ذہل میں مردان علی خان بٹلانی نے اپنے تذکرے ”گلشن سخن“ میں دی ہے ۔ بٹلانی نے میر کا حال ۱۱۹۳ھ/۱۷۸۰ع میں لکھا تھا ۱۵۸ جس کے معنی یہ ہوتے کہ میر کا یہ دیوان اول اس زمانے میں بھی سروج تھا اور ۱۲۰۲ھ میں اسی کی نقل میر کے قیام لکھنؤ کے زمانے میں تیار ہوئی تھی ۔ یہ دیوان دلی میں مرتب ہوا ۔

دیوان دوم : قدرت اللہ شوق کا تذکرہ ”طبقات الشعرا“ ۱۱۸۹ھ/۱۷۷۵ع میں مکمل ہوا ۔ اس میں میر کے دیوان اول و دوم کا انتخاب شامل ہے ۔ طبقات الشعرا کے لیے خود میر نے اپنے کلام کا انتخاب بھیجا تھا جیسا کہ ”از غزلیات تازہ اوست کہ باب راقم الحروف نوشتہ“ ۱۵۹ کے الفاظ سے ظاہر ہوتا ہے ۔ خود میر کے بھیجے ہوئے اس انتخاب میں بھی دیوان اول و دوم کا کلام شامل ہے ۔ میر حسن نے اپنا تذکرہ ۱۱۸۳ھ اور ۱۱۹۲ھ (۱۷۷۵ع اور ۱۷۷۸ع) کے درمیان لکھا ۔ اس میں جو انتخاب کلام دیا ہے اس میں بھی صرف دیوان اول و دوم کا کلام شامل ہے ۔ ادارہ ادبیات اردو حیدر آباد دکن میں دیوان میر مکتوبہ ۱۱۹۶ھ/۸۲-۸۱ع کا جو غلطوہ موجود ہے اس میں بھی دیوان دوم کی غزلیں ہیں ۔ ۱۶۰ پنجاب یونیورسٹی لاہور کے دیوان میر کے غلطوے میں بھی ، جو ۱۱۹۶ھ کا مکتوبہ ہے ، دیوان اول و دوم شامل ہیں ۔ اس سے قیاس کیا جا سکتا ہے کہ دیوان دوم ، اپنی ابتدائی صورت میں ، ۱۱۸۹ھ/۷۹-۷۸ع تک مرتب ہو چکا تھا اور اس کی نقلیں بھی تیار ہو چکی تھیں ۔

یہ دیوان بھی دلی میں مرتب ہوا۔ اس میں لکھنؤ کا گھوٹ ڈگر گسی غزل میں نہیں ہے البتہ دلی کا ڈگر گئی اشعار میں ملتا ہے۔

دیوان سوم : مصحفی کا تذکرہ ہندی ۱۲۰۱ء - ۱۲۰۹ء/ (۱۷۸۶ء - ۱۷۹۳ء) کے درمیان لکھا گیا۔ یہ تو معلوم نہیں ہوتا کہ میر کا حال مصحفی نے کس سن میں لکھا لیکن اس عبارت سے کہ ”چہار دیوانِ ریختہ“ او خاصہ فکرش ریختہ“ یہ بات ضرور معلوم ہو جاتی ہے کہ ۱۲۰۹ء/ ۱۷۹۳ء تک میر کے چار دیوان مرتب ہو چکے تھے۔ اس سے لباس کیا جا سکتا ہے کہ ۱۲۰۰ء تک تیسرا دیوان بھی مرتب ہو چکا تھا جس میں وہ کلام بھی شامل ہے جو ۱۱۹۶ء سے ۱۲۰۰ء تک لکھنؤ میں لکھا۔ یہ دیوان لکھنؤ میں مرتب ہوا۔ اس میں وہ غزلیں بھی شامل ہیں جو دلی میں لکھی گئی تھیں۔ دلی اور لکھنؤ دونوں کا ڈگر اس دیوان کی غزلوں میں ملتا ہے :

دل و دلیں دونوں اگر ہیں خراب
یہ کچھ لطف اُس اجڑے لکر میں بھی ہیں
شعر کچھ میں نے کہے بالوں کی اس کے باد میں
سو غزل پڑھتے پھرے ہیں لوگ فیض آباد میں
شفق سے ہیں در و دیوار زرد شام و سحر
ہوا ہے لکھنؤ اس رہ گزر میں بلی بلیات
دلی کے لکھنؤ کے خوش الدام خوب لیک
راہ و لا و سہر ہے مسدود ہر جگہ

دیوان چہارم : جیسا کہ دیوان سوم کے ذیل میں ہم لکھ آئے ہیں، مصحفی نے تذکرہ ہندی (۱۲۰۱ء - ۱۲۰۹ء/ ۱۷۸۶ء - ۱۷۹۳ء) میں میر کے چار دیوانوں کا ذکر کیا ہے۔ دیوان سوم اگر ۱۲۰۰ء/ ۱۷۸۵ء تک مرتب ہو چکا تھا تو دیوان چہارم یقیناً ۱۲۰۹ء/ ۱۷۹۳ء تک یا اس سے پہلے مرتب ہو چکا ہوگا۔ اکبر حیدری نے بتایا ہے کہ میر کے دیوان چہارم کا ”ایک نسخہ گنبد خانہ“ راجہ محمود آباد میں ہے جسے میر کے داماد میر حسن علی قیل نے لکھا ہے۔ بحلی نے یہ دیوان اپنی وفات ۱۲۱۸ء/ ۱۷۹۹ء سے بہت پہلے لقل کیا ہے ”۱۶۱“ جس سے ہمارے قیاس کو مزید تقویت پہنچتی ہے۔ یہ دیوان لکھنؤ میں مرتب ہوا جیسا کہ ان اشعار سے بھی معلوم ہوتا ہے :

لکھنؤ، دلی سے آیا، ہاں بھی رہتا ہے اداس
میر کو سرگشتگی نے ہم دل و حیراں کیا

غرام، دل کا وہ چند پتہ لکھنؤ سے تھا
وہیں میں کاش مر جاتا، مراحمہ نہ آتا ہاں

دیوان پنجم : تکملۃ الشعرا میں، جو ۱۱۹۷ھ اور ۱۲۱۳ھ کے درمیان لکھا گیا ۱۶۲، میر کے باج دواین کا ذکر ملتا ہے۔ شاہ کمال نے بھی ۱۲۱۸ھ/ ۱۸۰۳ء میں میر کے باج دواین کی اطلاع دی ہے۔ ۱۶۳ ”عمدۃ مستغنیہ“ میں، جو ۱۲۱۵ھ اور ۱۲۲۳ھ/ ۱۸۰۰ء اور ۱۸۰۹ء کے درمیان لکھا گیا، میر کے باج دواین ہی کا ذکر ملتا ہے۔ ۱۶۴ اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ دیوان پنجم ۱۲۱۳ھ تک یا اس سے کچھ پہلے مرتب ہو چکا تھا۔

دیوان ششم : کلیات میر کے لفظ ”مسلم ہولیورسٹی علی گڑھ میں میر کے باج دواین یعنی دیوان دوم، سوم، چہارم، پنجم اور ششم شامل ہیں۔ یہ کلیات ۱۲۲۳ھ کا مکتوبہ ہے۔ گویا دیوان ششم اس لفظ کی نقل ۱۲۲۳ھ سے پہلے مرتب ہو چکا تھا۔ یہ بھی لکھنؤ میں مرتب ہوا۔

دیوانہ : دستورالقصائد میں لکھا ہے کہ ”اسے چہار سال شدہ کہ در لکھنؤ وفات پات۔ شش دیوان و یک دیوانچہ۔“ ۱۶۵۔ میر کی وفات ۱۲۲۵ھ/ ۱۸۱۰ء کا واقعہ ہے۔ ”اسے چہار سال شدہ“ کے الفاظ سے یہ معلوم ہوا کہ میر کا حال زیادہ سے زیادہ ۱۲۲۹ھ/ ۱۸۱۳ء میں لکھا گیا۔ اس دیوانچے میں دیوان ششم کے بعد سے لے کر وفات تک کا کلام شامل تھا۔ یہ ناہاب ہے۔

دیوان زادہ : میر کے ایک دیوان ”دیوان زادہ“ کا بھی ذکر آتا ہے۔ شاہ کمال نے ”مجمع الانتخاب“ میں اس کی صراحت ان الفاظ میں کی ہے کہ ”انتخاب دیوان پنجم میر صاحب موصوف کہ نام دیوان زادہ نہادہ الہ۔“ ۱۶۶۔ یہ کوئی نیا دیوان نہیں تھا بلکہ دیوان پنجم کا انتخاب تھا جو میر نے کیا تھا۔ یہ بھی ناہاب ہے۔

تعیین زمانہ کی یہ کوشش قطعی نہیں ہے لیکن ہمارے خیال میں اس سے نیچے راستے ضرور نکلتے ہیں۔ تعیین زمانہ سے میر کی شاعری کے مطالعے میں بھی مدد ملتی ہے۔

کلیات میر چلی ہار فورٹ ولیم کالج کلکتہ سے ۱۸۱۱ء/ ۱۲۲۶ھ میں، میر کی وفات کے ایک سال بعد، اردو نائپ میں شائع ہوا۔ اس میں چھ دواین شامل ہیں۔ قاضی عبدالودود کے مطابق ان دواین میں تعداد الشعراء علی الترتیب ۳۲۹۶ + ۳۴۲۱ + ۱۸۳۶ + ۱۵۱۲ + ۲۰۴۷ + ۱۲۳۹ = ۱۳۳۳۱ ہے۔ ان کے علاوہ فردوس، مرج، رباعیات، ترجیع بند، توکب بند، مہدس، خمس،

مکتبہ ، مثنویاں ، ہجویات ، ساقی نامہ ، قطعات وغیرہ ہیں ۔ مثنویوں کے کل ایات ۳۷۱۰ ہیں ۔ اس کلیاتِ میر میں کل ۲۰۲۸۷ مصرعے ہیں ۔ اس میں ۱۳۳ اشعار مکتور آئے ہیں اور دوسروں کے ۵۱ اشعار تارسی اور ۲ اردو شامل ہیں ۔ یہ کلیات میر کے کل اردو اشعار پر حاوی نہیں ہے لیکن اس میں کوئی شعر ایسا نہیں ہے جو میر کا نہیں ہے ۔ ۱۶۷۷ آج تک یہی نسخہ ، کسی نہ کسی صورت میں ، سارے مطبوعہ کلیاتِ میر کی بنیاد ہے ۔

حالات ، سیرت و شخصیت اور تصانیفِ میر کے مطالعے کے بعد اب اگلے باب میں ہم میر کی شاعری کا مطالعہ کریں گے ۔

حواشی

- ۱۔ تاریخِ ہندی : مصنفہ میرزا محمد بن رستم معتمد خاں دیانت خاں حارثی بدیشی دہلوی ، مرتبہ امتیاز علی خاں غرضی ، ص ۱۰ ، جلد ۲ حصہ ۲ ، مطبوعہ شعبہ تاریخ ، مسلم یونیورسٹی علی گڑھ ، ۱۹۶۰ ع ۔
- ۲۔ ذکریہ میر : محمد تقی میر ، مرتبہ عبدالحق ، ص ۴۰۰ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۲۸ ع ۔
- ۳۔ عکس ورق مطبوعہ ادبوان میر : غلطوطہ ۱۲۰۳ ، مرتبہ اکبر حیدری کشمیری ، مقابل ص ۵۲ ، سری نگر ۱۹۷۳ ع ۔
- ۴۔ ایضاً ۔
- ۵۔ ذکریہ میر : مقدمہ عبدالحق ، صفحہ ”الف“ ۔
- ۶۔ دلی کالج میگزین : میر بکھر ، مرتبہ نثار احمد ناروی ، ص ۵۵ ، دلی ۱۹۶۲ ع ۔
- ۷۔ الخطاب مثنویات میر : مرتبہ سر شاہ سلیمان ، ص ۱۰ ، بدایوں ۱۹۳۰ ع ۔
- ۸۔ دستور انصاحت : سید احمد علی خاں بکنا ، مرتبہ امتیاز علی خاں غرضی ، ص ۲۶ ، ہندوستان پریس رامپور ۱۹۳۳ ع ۔
- ۹۔ دیوانِ نسخ : دیوان دوم ، ص ۲۵۰ ، مطبع لونگشور کانپور ۱۸۷۲ ع ۔
- ۱۰۔ تاضی عبدالودود نے اپنے مضمون ”کچھ میر کے بارے میں“ محمد علی خان ، صاحب ”تاریخِ مقبری“ کی دوسری کتاب ”تالیفِ ہندی“ نسخہ ۱۰۰۰ سے خواجہ محمد باسط کے حالات دئے ہیں اور مادہ تاریخ ”شیخ مومنین

باسط" ۱۱۷۸ھ میں دیا ہے۔ نقوش شاہہ ۳۳، ۳۴، ۳۵، ۳۶، لاہور

۱۹۵۳ع -

۱۱- ذکر میر : ص ۶۲ - ۱۲- تاریخ مجدی : ص ۱۰۶ -

۱۳- مفتاح النوار : طاس ولیم بیل ، ص ۳۲۰ ، نولکشور کالیور ۱۸۶۷ع -

۱۴- ذکر میر : ص ۶۳ - ۱۵- ذکر میر : ص ۶۸ -

۱۶- ذکر میر : ص ۶۳ - ۱۸- ذکر میر : ص ۶۳ -

۱۹- نکات الشعرا : محمد تقی میر ، ص ۳ ، نقاشی پریس ہدایوں ۱۹۲۲ع -

۲۰- ایضاً : ص ۴ -

۲۱- غزلیہ نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ ڈاکٹر افتاد حسن ، ص ۱۲۲ -

مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۶ع -

۲۲- تذکرۂ شعرائے اردو : میر حسن ، ص ۱۵۱ ، انجمن ترقی اردو (ہند)

دہلی ۱۹۳۰ع -

۲۳- مجموعہ نقوش : مرتبہ حافظ محمود شیرانی ، ص ۲۴۰ ، لیشنل اکادمی دہلی

۱۹۷۳ع -

۲۴- دو تذکرے (جلد دوم) : مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۱۹۱ ، ہند

۱۹۶۳ع -

۲۵- عکس صفحہ مطبوعہ دیوان میر : مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری ، مقابل ص

۵۲ سری نگر ۱۹۷۳ع -

۲۶- کلیات میر : مرتبہ عبدالباری آسی ، مقدمہ ص ۲۲ ، نولکشور لکھنؤ

۱۹۳۱ع -

۲۷- ذکر میر : ص ۶۷ - ۲۸- نکات الشعرا : ص ۲۹ -

۲۹- تذکرۂ خوش معرکہ زیبا : سعادت خان ناصر ، مرتبہ مشفق خواجہ ،

(جلد اول) ، ص ۱۳۰ ، مجلس ترقی ادب لاہور ، ۱۹۷۰ع -

۳۰- ذکر میر : ص ۶۷ -

۳۱- "گچھ میر کے بارے میں" : قاضی عبدالودود ، ص ۲۳ ، نقوش ، شاہہ

۳۶ ، لاہور -

۳۲- ذکر میر : ص ۷۰ - ۳۳- ذکر میر : ص ۷۱ -

۳۴- مفتاح النوار : ص ۳۲۳ - ۳۵- ذکر میر : ص ۷۱ -

۳۶- ذکر میر : ص ۷۵ - ۳۷- ذکر میر : ص ۸۷ -

۳۸- ذکر میر : ص ۷۸ - ۳۹- ذکر میر : ص ۹۱ -

- ۴۱۔ ذکر: میر: ص ۱۰۳ - ۴۲۔ مفتاح التواريخ: ص ۳۴۶ - ۳۴۷۔
 ۴۳۔ ذکر: میر: ص ۱۲۱ - ۴۴۔ ذکر: میر: ص ۱۳۵۔
 ۴۶۔ سوانح سلاطین اودہ: (جلد اول)، سید محمد میر زائر، ص ۸۱، نولکشور لکھنؤ ۱۸۹۶ع۔
 ۴۷۔ ذکر: میر: ص ۱۳۸ - ۱۴۰۔
 ۴۸۔ گلشنِ ہند: مرزا علی لطف، مرتبہ شبلی نعمانی، ص ۲۱۰، لاہور ۱۹۰۶ع۔
 ۴۹۔ سفینہ ہندی: لیگوان داس ہندی، مرتبہ عطا کاکوی، ص ۲۰۵، پٹنہ ۱۹۵۸ع۔
 ۵۰۔ اس داجسپ بحث کے لیے دیکھیے "میر اور میرات": صفدر آہ، ص ۱۱۱۔
 ۱۱۳، علوی بک ڈپو، بمبئی ۱۹۷۱ع۔
 ۵۱۔ ذکر: میر: ص ۱۳۸ - ۵۲۔ ذکر: میر: ص ۱۴۰۔
 ۵۳۔ تاریخ ولایت "ابن تربت نجف" ص ۱۱۹۶ برآمد ہوئے ہیں۔ یہ الفاظ ابن کی تربت پر کندہ ہیں۔ مفتاح التواريخ: ص ۳۵۹۔
 ۵۴۔ "کچھ میر کے بارے میں": نقوش شمارہ ۲۶، ۲۵، لاہور۔
 ۵۵۔ ذکر: میر: ص ۶۱۵ - ۵۶۔ نکات الشعرا: ترجمہ: امجد، ص ۷۔
 ۵۷۔ ایضاً: ترجمہ: سلام، ص ۱۴۱ - ۵۸۔ ایضاً: ترجمہ: فغان، ص ۷۸۔
 ۵۹۔ تذکرۂ چار سنگ خزان: احمد حسین صحر، مرتبہ ڈاکٹر نعیم احمد، ص ۹۹، علمی مجلس دہلی ۱۹۶۸ع۔
 ۶۰۔ خوش معرکہ زبیا: سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، جلد اول، ص ۱۴۰، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۷۰ع۔
 ۶۱۔ نکات الشعرا: نسخہ: پیرس میں ۷۷ شاعروں میں سے ایک شاعر عطا بیگ زبیا ایسا ہے جو شروانی اور عبدالحق کے مطبوعہ نکات الشعرا میں شامل نہیں ہے۔
 ۶۲۔ معاصر ۱۵، ص ۸۱ - ۶۳۔ مطبوعہ دائرہ ادب پٹنہ، نومبر ۱۹۵۹ع۔
 ۶۴۔ نکات الشعرا: مرتبہ شروانی، ص ۹، نظامی پریس پٹنہ ۱۹۲۲ع۔
 ۶۵۔ نشر عشق: از حسین قلی خان، ورق ۲۴ ب (گلیس) خزانہ پنجاب یونیورسٹی، لاہور۔
 ۶۵۔ سفینہ ہندی: ص ۱۹۶، مرتبہ عطا کاکوی، پٹنہ ۱۹۵۸ع۔
 ۶۶۔ نکات الشعرا: ص ۹۸۔

۶۷۔ سرو آزاد : بہ سعی عبداللہ خان ، ص ۲۳۶ ، کتب خانہ آصفیہ ، حیدرآباد
۱۹۱۴ع -

۶۸۔ سرو آزاد : ص ۴ ، "نشاندہ آزاد سرو سبز لڑوہ" سے ۱۱۶۶ء برآمد ہوتے
ہیں -

۶۹۔ نکات الشعرا : ص ۸ - ۷۰۔ نکات الشعرا : ص ۹ -

۷۱۔ تذکرہ مجمع التفاضل (قلمی) غزولہ عجائب خانہ کراچی میں سنائے سنگھ
بیدار کا قطعہ تاریخ اختتام تصنیف موجود ہے جس کے آخری مصرع
"کزار خیال اہل معنی جہاں" سے ۱۱۶۶ء برآمد ہوتے ہیں -

۷۲۔ "میر کے الفاظ یہ ہیں۔" دیوالہی کا ردیف ہم بدست آئندہ ہوں" نکات
الشعرا ، ص ۷۹ -

۷۳۔ دیوان زادہ : مرتبہ غلام حسین ذوالفقار ، ص ۱۰۷ ، مکتبہ خیابان
ادب ، لاہور ۱۹۷۵ع -

۷۴۔ نکات الشعرا : ص ۱۳۶ -

۷۶۔ دیکھیے "دیوان زادہ" ، ص ۲۱۰ ، مطبوعہ لاہور ۱۹۷۵ع -

۷۷۔ ذکر میر : ص ۷۰ ، مطبوعہ الجین ترقی اردو پریس اورنگ آباد دکن
۱۹۲۸ع -

۷۸۔ ۷۹۔ مجموعہ "نثر : حکیم ابوالقاسم میر قدرت اللہ قاسم (جلد دوم) ، ص
۲۳۰ ، مرتبہ حافظ محمود شیرانی ، دہلی ۱۹۷۳ع -

۸۰۔ ایضاً : ص ۲۹۷ -

۸۱۔ تذکرہ گلشنِ سخن : مرتبہ سید مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۹۸ ،
الجین ترقی اردو ہند علی گڑھ ۱۹۶۵ع -

۸۲۔ چمنستانِ شعرا : ص ۵۳ ، الجین ترقی اردو ، اورنگ آباد ۱۹۲۸ع -
۸۳۔ چمنستانِ شعرا : ص ۲۶۲ -

۸۴۔ نکات الشعرا : مرتبہ شروانی ، ص ۱۲۱ ، ۱۲۲ -

۸۵۔ غزلیہ نکات : ص ۱۳۲ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۶ع -

۸۶۔ نکات الشعرا : مرتبہ شروانی ، ص ۱۲۲ -

۸۷۔ تذکرہ ہندی : ص ۸۸ ، مطبوعہ الجین ترقی اردو ، اورنگ آباد ۱۹۲۳ع -

۸۸۔ طبقات الشعرائے ہند : منشی کریم الدین ، ص ۸۹ ، مطبع العلوم مدرسوہ

دہلی ۱۸۴۸ع -

۸۹۔ نکات الشعرا : ص ۱۲۲ -

- ۹۰۔ میر اور میریات : ص ۷۲ ، علوی بک ڈپو بمبئی ۱۹۷۱ ع ۔
- ۹۱۔ گردیزی کے الفاظ یہ ہیں ”فی خامس محرم الحرام المستظلم فی پیام شد و ستین و مائت بعد الاف من الهجرة المبارکة“ ، ص ۱۶۸ ، مرتبہ عبدالحق ، انجمن ترقی اردو ، اورنگ آباد ۱۹۳۳ ع ۔
- ۹۲۔ تذکرہ رشتہ گویاں : از گردیزی ، ص ۳ ، انجمن ترقی اردو ، اورنگ آباد ۱۹۳۳ ع ۔
- ۹۳۔ مقدمہ نکات الشعرا : مرتبہ ڈاکٹر محمود الشی ، ص ۱۲ - ۱۳ ، دہلی ۱۹۷۲ ع ۔
- ۹۴۔ دستور الفصاحت : مرتبہ امتیاز علی عرشی ، دیپاچہ ص ۳۸ و ۳۵ ، ہندوستان پریس رامپور ۱۹۳۳ ع ۔
- ۹۵۔ گلشنِ گفتار : مرتبہ سید محمد ، ص ۳۰ ، مطبوعہ مکتبہ ابراہیمیہ ، طبع اول حیدر آباد ۱۳۳۹ ف ، مطابق ۱۹۳۳ ع ۔
- ۹۶۔ ۹۷۔ خطبہ الشعرا : مرتبہ ڈاکٹر حفیظ قتیل ، مقدمہ ص ۷ ، ادارہ ادبیات اردو ، حیدر آباد دکن ۱۹۶۱ ع ۔
- ۹۸۔ ”انتخابِ سلف“ مادۃ تاریخ وقات ہے ۔ دیپاچہ دستور الفصاحت از عرشی ، ص ۳۹ ۔
- ۹۹۔ اس بحث کے لیے دیکھیے دیپاچہ دستور الفصاحت از ص ۳۶ تا ۳۹ ۔
- ۱۰۰۔ مخزنِ نکات : ص ۳۶ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۶ ع ۔
- ۱۰۱۔ دستور الفصاحت : ص ۵۱ ۔
- ۱۰۲۔ مخزنِ نکات : ص ۵۳ ۔
- ۱۰۳۔ دیوانِ ثاہاں : ص ۲۷۲ ، مطبوعہ انجمن ترقی اردو ، اورنگ آباد ۱۹۳۵ ع ۔
- ۱۰۴۔ مخزنِ نکات : مقدمہ ص ۲۰ - ۲۱ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۶ ع ۔
- ۱۰۵۔ مخزنِ نکات : ص ۲ - ۱۰۶۔ نکات الشعرا : شروانی ، ص ۱ ۔
- ۱۰۷۔ مخزنِ نکات : ص ۱۲۲ - ۱۰۸۔ نکات الشعرا : ص ۱۳۰ ۔
- ۱۰۹۔ نکات الشعرا : ص ۹۴ ۔
- ۱۱۰۔ حسیب اور یونس کے ذیل میں نکات الشعرا کے الفاظ یہ ہیں ”از بیاض سید صاحب مذکور نوشتہ شد“ ، ص ۱۱۱ و ۱۱۲ ۔ میر عبدالقادر تبرہ کے بارے میں لکھا ہے کہ ”سید عبدالولی میگوید کہ شاکرہ من ست“ ص ۱۱۲ ، نکات الشعرا ۔
- ۱۱۱۔ نکات الشعرا : ص ۱ - ۱۱۲۔ نکات الشعرا : ص ۲ ۔

- ۱۱۴۔ ایضاً : ص ۱۳۲ - ۱۱۳۔ ایضاً : ص ۱۱۳ -
 ۱۱۵۔ ایضاً : ص ۱۲۲ - ۱۱۶۔ ایضاً : ص ۸۵ -
 ۱۱۷۔ نکات الشعرا : ص ۷۹ -
 ۱۱۸۔ دیوان زادہ : مرتبہ غلام حسین ذوالفقار ، ص ۹۸ ، ۱۰۰ ، ۱۵۰ ،
 مطبوعہ لاہور ۱۹۷۵ ع -
 ۱۱۹۔ معاصر ہفتہ : قباوہ ۱۵ ، ص ۱۳ -
 ۱۲۰۔ نکات الشعرا : ص ۱۲۳ - ۱۲۱۔ نکات الشعرا : ص ۹۰ -
 ۱۲۲۔ نکات الشعرا : ص ۱۸۷ - ۱۲۳۔ نکات الشعرا : ص ۹۳ -
 ۱۲۳۔ فیض میر : چھ تہی میر ، مرتبہ سید مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۳۳
 (طبع دوم) ، نسیم بک ڈیو ، لکھنؤ -
 ۱۲۵۔ تذکرۂ عشق (دو تذکرے) : مرتبہ کلیم الدین احمد ، جلد دوم ، ص ۱۳۱ ،
 ہفتہ ۱۹۶۳ ع -
 ۱۲۶۔ کذاہر ابراہیم : علی ابراہیم خان خلیل ، مرتبہ کلیم الدین احمد ، جزو دوم ،
 ص ۳۵۱ ، دائرہ ادب ہفتہ ۱۹۷۳ ع -
 ۱۲۷۔ ذکر میر : ص ۹۲ -
 ۱۲۸۔ میر اور میریات : صفدر آہ ، ص ۲۰۰ (فیض علی کے سالر ولادت کی بحث
 ص ۱۱۵ تا ۱۱۶) ، علوی بک ڈیو ، بمبئی ۱۹۷۱ ع -
 ۱۲۹۔ فیض میر : اے یہ سب عبارتیں مسعود حسن رضوی ادیب کے ترجمے سے
 لی گئی ہیں -
 ۱۳۰۔ تذکرۂ شعرائے اردو : میر حسن ، ص ۱۷۵ -
 ۱۳۱۔ کلیات میر کا ایک نادر نسخہ : امتیاز علی خان عرش ، ص ۲۷۵-۲۷۹ ،
 دلی کالج میگزین ، میر نمبر ، دلی ۱۹۶۲ ع -
 ۱۳۲۔ ذکر میر : ص ۱۵۲ ، انجمن ترقی اردو ، اورنگ آباد ۱۹۳۸ ع -
 ۱۳۳۔ فہرست مخطوطات شفیق : چھ بشیر حسین ، ص ۱۰۸ ، دانشگاہ پنجاب ،
 لاہور ۱۹۷۲ ع -
 ۱۳۴۔ ایضاً : مخطوطہ "ذکر میر" ورق ۱۴ الف -
 ۱۳۵۔ فیض میر : چھ تہی میر ، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۹
 (بار دوم) ، نسیم بک ڈیو ، لکھنؤ -
 ۱۳۶۔ امیر نگر کے الفاظ یہ ہیں "موت محل میں میر تقی کی ایک خود نوشت ہے -
 صفحات ۱۵۲ ، پر صفحے پر ۱۲ سطریں" - اے گیتا لاگ آف عربک ،

پرشین اینڈ ہندوستانی میونسکریٹس ، سلسلہ نمبر ۶۷۷ ، صفحہ ۶۲۷ ، کلکتہ ۱۸۵۳ ع -

۱۳۷- معاصر ، نمبر ۱۳ ، ص ۱۶۷ ، پشتہ پوار -

۱۳۸- ذکر میر : (مطبوعہ) ، ص ۳ -

۱۳۹- گچھ میر کے بارے میں : قاضی عبدالودود ، ص ۲۰ ، نقوش شاہوہ ۳۵ ، ۳۶ ، لاہور ۱۹۵۳ ع -

۱۴۰- کلیات میر کا ایک نادر نسخہ : امتیاز علی خان عرشی ، ص ۳۶۷-۳۸۰ ، دلی کالج میگزین ، میر نمبر ، دلی ۱۹۶۲ ع -

۱۴۱- ذکر میر : ص ۲۹ تا ۳۲ - ۱۴۲- ذکر میر : ص ۵۸ -

۱۴۲- ذکر میر (نسخہ راسبور) کے لطائف کی نقل کے لیے میں جناب عرشی زادہ کا ممنون ہوں -

۱۴۳- فیض میر : مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب ، مقدمہ ص ۶ -

۱۴۵- دلی کالج میگزین (میر نمبر) ، ص ۳۲۲ ، دلی ۱۹۶۲ ع -

۱۴۶- ایضاً : ص ۳۳۰ -

۱۴۷- دیوان میر : مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری ، مقدمہ ص ۱۱۵ ، سرینگر ۱۹۷۳ ع -

۱۴۸- دستور الفصاحت : مرتبہ امتیاز علی خان عرشی ، ص ۴۲ -

۱۴۹- ایضاً : ص ۲۳ - ۱۵۰- نکات الشعرا : ص ۱ -

۱۵۱- عقدر ثریا : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۵۰۰ - البین ترقی اردو اورنگ آباد ، دکن ۱۹۳۳ ع -

۱۵۲- ”اور سنہ یک ہزار و یک صد و نود و پشت صعبوت سفر کشیدہ از شاپچیہان آباد در لکھنؤ رسید۔“ - عقدر ثریا : ص ۱۳ - ۱۴ -

۱۵۳- ”برقیر ہمایہ مہربانی می فرماید۔“ تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۲۰۰ ، البین ترقی اردو ، اورنگ آباد ۱۹۳۳ ع -

۱۵۴- میر کا فارسی کلام : ڈاکٹر ابواللہ صدیقی ، معارف نمبر ۶ ، جلد ۵۱ ، ص ۴۲۵-۴۲۷ ، جون ۱۹۴۳ ع -

۱۵۵- تذکرۂ ہندی : ص ۲۰۳ -

۱۵۶- کلیات میر : مرتبہ عبدالباری آسی ، ص ۵۲ ، نولکشور پریس ، لکھنؤ ۱۹۳۱ ع -

- ۱۵۷- دیوان میر: (نسخہ محمود آباد) ، مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری ، ص ۱۳۸ ، سرنگر ۱۹۷۳ ع -
- ۱۵۸- گلشن سخن: مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب ، ص ۲۰۵ ، انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ ۱۹۶۵ ع -
- ۱۵۹- طبقات الشعراء: قنوت اللہ شوق ، مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۲۲۱ ، (طبع اول) ۱۹۶۸ ع -
- ۱۶۰- دیوان میر: مرتبہ اکبر حیدری ، ص ۱۳۰ -
- ۱۶۱- دیوان میر: مرتبہ اکبر حیدری ، مقدمہ ص ۱۰۳ -
- ۱۶۲- دستور القصائد: حاشیہ ص ۲۳ -
- ۱۶۳- تین تذکرے: مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۱۳۰ ، مکتبہ برہان ، دہلی ۱۹۶۸ ع -
- ۱۶۴- عمدۃ منتخبہ: میر محمد خان پانڈر سرور ، مرتبہ خواجہ احمد فاروقی ، ص ۵۵۴ ، دہلی یونیورسٹی ، دہلی ۱۹۶۱ ع -
- ۱۶۵- دستور القصائد: ص ۶۲ -
- ۱۶۶- تین تذکرے: مجمع الانتخاب ، ص ۱۳۱ -
- ۱۶۷- "کلیات میر کی اولین اشاعت": دلی کالج میگزین (میر نمبر) ، ص ۳۸۱-۳۹۱ ، دلی ۱۹۶۲ ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۵۰۳ "ایروز جمعہ ہستم ماہ شعبان المکرم وقت شام ۵۱۲۲۵ ہجری بازار دو صد بست پنجم ہجری بود، میر محمد تقی صاحب میر تقی صاحب این دیوان چہارم در شہر لکھنؤ دو ہجہ شنبی بعد طے نہ عشرہ عمر بیوار رحمت ایزدی پیوستند و روز شنبہ بست و یکم ماہ مذکور شہ الہ وقت دوپہر در اکھاڑہ بہیم گمہ قبرستان مشہور است نزد قبور اربائے خویش مدفون شدند و چہار دیوان خود را گمہ این دیوان چہارم از آن جماعہ است ، بحر سطور محمد حسن الخطاطب بہ زین الدین احمد تجاؤ اللہ عن میاتہ در حین حیات خویش ہکال رغبت بچل کوفہ بخشیدند - خدایش بیامرزد -"

"حشرہ محمد حسن عن عمد ، روز جمعہ بست و ہفتم ماہ شعبان شد

الہ بوقت چہار گھڑی روز باقی ماندہ ۔ ایں دیوان از دستخط
میر حسن علی تجلی داماد میر مظفر است ۔
"امین از اکبر آباد ۔ دو اواخر یک صد و سی و پنج ہجری ولادت
واقع شد ۔"

ص ۵۰۴

"آن مرد بر من حقبا داشت ۔"

ص ۵۰۵

"چندے پیش او ماتدم ۔"

ص ۵۰۶

"من دریں سفر یا خان منظور بودم و خدمتہا میں نمودم ۔"

ص ۵۰۶

"کتابے چند از یاران شہر خواندم ۔"

ص ۵۰۷

"میر چہ تی فتنہ روزگار است زینہار بہ تربیت او نباید پرداخت و
در ہر دہ دوستی کارش باید ساخت ۔"

ص ۵۰۷

"خصوصی او اگر بہ تفصیل بیان کردہ آہد دفترے جداگانہ میں باید ۔"

ص ۵۰۷

"ایں فن میں اعتبار را کہ ما اختیار کردہ اجم اعتبار دادہ اند ۔"

ص ۵۰۷

"اوستاد و پیر و مرشد بندہ ۔"

ص ۵۰۷

"مدتی بہ خدمت اہشان (آرزو) استفادہ آگاہی نمودہ اسم و رسم
بہم رسانیدہ ۔"

ص ۵۰۷

"از شاگردان اوست ۔"

ص ۵۰۷

"البتہ تلمذ ہم بجناب افادہ انتساب خان مشار الہ دارد اما بنابر
تخوئے کہ در سرش چا گرفتہ ازیں امر کہ فی الحقیقتہ فخر وے
است ، اہلے کلی بیمان آرد ۔ از کبر و غرورش چہ ہر طوآرم کہ
حدسے ندارد ۔"

ص ۵۰۷

"بعد واقعہ ہائلہ بدر بزرگوار بعد ہفتہ سالگی در دلی رفت و
بخالمہ سراج الدین علی خان آرزو اقامت و وزیدہ تکمیل علوم عقلی
و نقلی نمودہ ۔ بعد کہ جدائی فی مابین واقع شد برومائی عظام
در غرور و بر غرور ۔"

ص ۵۰۷

"آن عزیز مرا تکلیف کردن ریختہ . . . کرد ۔"

ص ۵۰۸

"بابندہ زطر بسیار داشت ۔"

ص ۵۰۸

"اھر من در تمام شہر دوید و بکوش غرور و بزرگ رسید ۔"

ص ۵۰۹

"من دریں سفر وحشت اثر با احمد شاہ بودم ۔"

ص ۵۱۰

"تکلیف اصلاح شعر خود کرد ۔ قابلیت اصلاح لایدم ، ہر اکثر

ص ۵۱۱

تصنیفاتہ او خط کشیدم ۔"

- ص ۵۱۱ "منگہ فقیر بودم فقیر تر شدم - حالم از بے امیدای و تنی دستی
ایتر شد - لکھ گہ پر شاہ راہ داشتم بجاگ برادر شد -"
- ص ۵۱۱ "ہر بیت میر مانا بعد گہر است - طرز این جوان مرا بسیار خوش
می آید -"
- ص ۵۱۲ "ہر بر قدم گریستم و عبرت گرفتم و چون بیشتر رقم حیران تر شدم -
مکاتبا را شناختم ، دیارے نیاتم ، از عبارت آثار ندیدم ، از ساکنان
ہیبر نشنیدم -"
- ص ۵۱۲ "من بہ این تقریب بعد سی سال با کبر آباد رقت -"
- ص ۵۱۳ "من بگدائی برخاستہ بر در ہر سرکردہ لشکر شاہی رقت - چون
بسبب شعر شہرت من بسیار بود ، مردمان رعایت گونه بحال من
میدول داشتند - ہارے بحال سنگ و گرہ زدہ ماندم و با وجہ
الدین خان برادر خورد حمام الدولہ ملاقات نمودم - آن مرد نظر
بر شہرت من و اہلیت خود قدرے اطمینان مینمود و دلہی
بسیار نمود -"
- ص ۵۱۵ بعد از آمدن من ایں طرف آنجا کہ نجف خان بر بستر افتادہ بود ،
فوت کرد -"
- ص ۵۱۶ "اے ہر عشق بورز ، عشق است کہ دریں کارخانہ مشغول است -
اگر عشق نمی شود نظم کل صورت نمی ہست - بے عشق زندگی
وہال است - دل باختم عشق بودن کمال است - عشق بسازد ،
عشق بسوزد - در عالم ہرچہ ہست ظہور عشق است -"
- ص ۵۲۳ "مشہور است کہ بہ شہر خوش با ہری تھالی کہ از عزیزانش بود
در بردہ تعشق طبع و میل خاطر داشتہ . . . -"
- ص ۵۲۶ "از مدت آزلہ قشت الدم داشت - قریب یک سال است کہ
درگزشت -"
- ص ۵۲۶ "دوستہ چہارم احمد شاہ بن فردوس آرام گاہ بمرضی نفت الدم
درگزشت -"
- ص ۵۲۶ "لآزہ وارد ہندوستان کہ عبارت از شاہجہان آباد است ، شدہ اند -"
- ص ۵۲۶ "یستم جہادی الاولی سنہ اربع و ستین و مائہ و الف (۱۱۶۳)
واصل آن بلدہ فاخرہ (دہلی) شد و تا وقت تحریر ہاں جاست -"
- ص ۵۲۹ "تا وقت تحریر ہاں جاست -"

- ص ۵۲۷ "قلل احوال او در تذکرہ خان صاحب مرقوم است۔"
- ص ۵۲۷ "احوالی در تذکرہ خان صاحب مذکور مفصل مسطور است۔"
- ص ۵۲۷ "بادشاہ چد شاہ پر او فرمایش مثنوی حقہ کردہ بود۔ دو سہ شعر موزون کرد۔ دیگر سرانجام ازو یافت۔ اکنون شیخ چد حاتم کہ نوشتہ آمد ہائمام رسانید۔"
- ص ۵۲۸ "در تذکرہ خود ہمہ کسی را بہ ہدی ہاد کردہ در حق شاعر شان جلی المتخلص بہ ولی نوشتہ کہ وے شاعرے است از شیطان مشہور تر۔"
- ص ۵۲۸ "مزائے این کردار ہانچار از کمترین شاعر ہواجبی یافتہ کہ وے ہچوبائے متعددہ او کردہ کہ بعضے ازای بغایت رکبک و پردہ در افتادہ۔"
- ص ۵۲۸ "مثن بر سخنی ابلیس منشی و شہادت پر خان کمترین کہ خداش یاسرزد بسیار بموقع و بیجا گفتہ کہ "ولی پر جو سخن لاوے ایے شیطان کہتے ہیں۔"
- ص ۵۲۸ "این ایات از تذکرہ میر چد تقی نقل نمودہ۔"
- ص ۵۲۸ "این اشعار از ہر دو تذکرہ تحریر می باید۔"
- ص ۵۲۹ "کلی سرسید . . . حرف گیران می نہد و برین کمال غریب او تذکرہ نکات الشعرا من تصنیف میر گواہی می دہد۔"
- ص ۵۲۹ "بر چند شوخی با استاد و غیر استاد بر سر وشتہ مزاح می آرد لیکن بمکتبی تاب شنیدن جواب ندارد۔"
- ص ۵۲۹ "تقلید مرزا جانر جان مظہر در ہر امر میکند۔"
- ص ۵۲۹ "میر تقی میر در عالم شباب منظور نظر او بودہ۔"
- ص ۵۲۹ "بسیار سخنی میکند . . . چنانچہ علی الرحمہ این تذکرہ تذکرہ نوشتہ است بنام معشوق چہل سالہ خود۔ احوال خود را اول از ہمہ نگاشتہ و خطاب خود سید الشعرا پیش خود قرار دادہ۔ آتش گینہ کہ نے سبب افروختہ است، چون کباب ہو میدہد۔"
- ص ۵۳۰ "از ملاحظہ تذکرہ ہائے اخوان زمان کہ مشتمل بر اساسی ریختہ کو زبان عہد محرو ساختہ اند و علت غائی تالیف شان خوردہ گیری ہمسران و ستم ظریفی ہا معاصرانست . . . اکثر نازک خیالان و تکین نگار را از نسیم انداختہ۔"

- ص ۵۴۱ "مدت هفت سال شدہ باشد کہ ہم دارالبقا انتقالی نموده است۔"
- ص ۵۴۲ "مدت دہ سال است کہ باچل طبعی در گزشت۔"
- ص ۵۴۳ "تا اآں در ذکر و بیان اشعار و احوال شعرائے ریختہ کتاب تصنیف نکرده و تا این زمان هیچ انسان از مایجرائے شوق افزائی مسطوران این فن سترے بہ تالیف نرسیدہ۔"
- ص ۵۴۴ "پوشیدہ نمائد کہ در فن ریختہ کہ شعرست بطور شعر فارسی بزبان اردوئے معلّی شاہجہان آباد دہلی ، کتاب تاحال تصنیف شدہ کہ احوال شاعران این فن بصفحہ روزگار نمائد۔ بناءً علیہ این تذکرہ کہ مسمی بہ "نکات الشعرا" نگاشته می شود۔"
- ص ۵۴۵ "چون فریب بندہ خانہ تشریف دارد ، اکثر اتفاق ملاقات می افتد۔"
- ص ۵۴۶ "اگرچہ ریختہ در دکن است۔"
- ص ۵۴۷ "چون از آنجا یک شاعر مربوط برخواستہ لہذا شروع بنام آنها نکرده و طبع لافس مصروف انہم نیست کہ احوال اکثر آنها ملال اندوز گردد۔"
- ص ۵۴۸ "احوال امیر مذکور در تذکرہ ہا مسطور۔"
- ص ۵۴۹ "در شعر ریختہ کہ بسیار ہاجیالہ می گفت گہا دارد۔"
- ص ۵۵۰ "چون گہا ہم می دہد۔"
- ص ۵۵۱ "میں گفتہ کہ مرزا مظہر او را شعر گفتہ می دہد و وارث شعر ہائے ریختہ خود گردالیدہ ، دعوت فرعون بھی او ہشت دست بر زمین میگزارد۔۔۔ ذائقہ شعر فہمی مطلق ندارد۔"
- ص ۵۵۲ "بہش گرمی این مصرع و خنکی آن شعر روشن است۔"
- ص ۵۵۳ "ہرچند در مثل تصرف جائز نیست ، زیرا کہ مثل ابنچین است کہ "کبوی کالٹوں میں کھہہٹے ہو" لیکن چون شاعر را قادر بہ خلق مقام معاف داشتہ۔"
- ص ۵۵۴ "ہرمنج این فن پوشیدہ نیست کہ بجائے "بیاد کیا" "گرفتار کیا" می بایست۔"
- ص ۵۵۵ "شخصی است کہتری شعر ریختہ بسیار لامربوط میگوید۔"
- ص ۵۵۶ "زبان او بزبان لوطیان می ماند۔"
- ص ۵۵۷ "شخصی لوطی است برو ہوجی چندے باختہ۔"

- ص ۵۳۷ "قدرت تخلص اگرچہ عاجز سخن است۔"
- ص ۵۳۷ "از چشم پوری روزگار دجال شمار، یک چشمی از کار رفته بود۔"
- ص ۵۳۷ "در ہمہ چیز دست دارد و هیچ نمیداند۔"
- ص ۵۳۷ "القصد دانا عجیب گنسی است، گاہ گاہ بافقیر نیز ملاقات میکند۔"
- ص ۵۳۸ "عرصہ سخن او ہمیں در لفظہائے گل و بلبل تمام است۔"
- ص ۵۳۹ "ابن ہمہ مضامین فارسی کہ بیکار افتادہ اند در ریختہ خود بکار ہیں، از تو کہ مناسبہ خواهد گرفت۔"
- ص ۵۴۰ "می گوید فقیر حقیر میر چند تنی متخلص بہ میر کہ دریں ایام فیض علی ہسر من ذوق خواندن ترسل پیدا کردہ بود، لہذا حکایات عرصہ متضمن فوائد بسیار را بالذکر فرصت نگاشتم و مراعات اسم او نمودہ لستہ" فقیر میر گزاشتم۔"
- ص ۵۴۰ "بیکار میر فیض علی ہسر شا خواهد آمد۔"
- ص ۵۴۵ "می گوید فقیر میر چند تنی المتخلص بہ میر کہ دریں ایام بیکار بودم و در گوشہ تنہائی بے یار۔ احوال خود را متضمن حالات و سواخ روزگار و حکایات و نقلات نگاشتم و بتائے خاتمہ این لستہ موسوم بہ ذکر میر بر لطائف گزاشتم۔"
- ص ۵۴۵ "احوال فقیر از سہ سال آنکہ چون قدر دانے در میان لیست و عرصہ روزگار بسیار تنگ است۔"
- ص ۵۴۸ "بکچے مولانا روم و شیخ صدر الدین در مسجد شام وقت شام وارد شدہ و ابتدا بہ پیش نماز آلبا کرد۔ بیت۔ ہر دو بزرگ یراو غالب آمد۔ در ہر دو رکعت سورۃ قل یا ایہا الکافرون یا سورۃ فاتحہ ختم نمود۔ چون رو پرونے سلام مجدد شیخ بیاباب مولانا دہد و دوش زد یعنی ختم کردن سورہ دوبار چہ معنی دارد۔ مولانا خندید و گفت کہ معقولست۔ یک خطاب بشا بود و یک بما۔"
- ص ۵۴۸ "روزے انوری ہر دوکانے لشتہ بود۔۔۔ ورنہ آن مردہ نوحہ گدان می رفتند و می گفتند کہ ترا جائے می برند کہ تنگ و تاریک ست۔ چراغ ندارد۔۔۔ انوری می دود و می گوید مگر بخانہ ام می برند؟ این لطیفہ پادشاہ وقت رسید و مکان وسیعی عنایتی کرد۔"
- ص ۵۴۸ "لوطی مادہ خرے را میکانید۔ شخصے دید و پرسید کہ این چہ عمل است؟ گفت "ہرو تو چہ دانی کہ مردانہ خدا در چہ کارند۔"

- ۵۴۸ ص "سیدے سفلی چلائے وطن کرد، جہت بتلاش معاش بشاہجہان آباد آمد و از قلعہ کشیہا ضعیف و نحیف شد۔ سورۃ قل یا ایہا الکافرون را در وطن بر لوح جلی خطیہ جلی نوشتہ دیدہ بود۔ اتفاقاً گزروش بر مکتبہ التاد۔ آجیا سورۃ مسطور را بخط خفی دید۔ گفت سبحان اللہ! گردش اہام بیچارہ قل یا را ہم بحال او نگزاشت۔ آنہاں لائحہ شدہ است کہ شناختہ نمی شود۔"
- ۵۴۹ ص "سیدے ہسرے آورد۔ گفتند چہ نام کردہ۔ گفت ابوچہل۔۔۔ از سید ہرمدلہ کہ بارہ شا از کدام مدت آباد است۔ گفت پنج ہزاو شدہ باشد۔ گفتند سیادت از پیغمبر علیہ السلام اعتبار می کنند۔ مدت عہد آن برگزیدہ آفاق مشہور آفاق است۔ گفت "ایشان سادات دہکالہ و ما سادات دیگر۔"
- ۵۵۰ ص "الف ابدال موزون طبعی بود، الف تخلص می کرد، در مدایہ ہسر می بردلہ۔ اعیان بشاہ عباس گفتند کہ این عزیز مشول است۔ چیزے ازین باید گرفت۔ شاہ بحضور خودش خواند و گفت "شنیدہ ام کہ زور سرخ و سفید ہسارے داری،" گفت "تربالت شوم۔ شنیدہ ای کہ زور دارم نشنیدہ ای کہ الف ہیچ نہ دارد۔" شاہ خندید و سرخ و زرد گردید۔"
- ۵۵۱ ص "چند حسین کلیم کہ ریختہ را بطرز شعر مرزا بیدل می گفت روزے پیش اسد ہار خان بخشی نواب بہادر کہ طبع شوخ داشت، اشعار تازہ خود ہسار خواند۔ او نے دماغ شد و سرا مخاطب ساخت کہ دوش خواب عجیبے دیدہ ام۔ گفتم چہ طور است۔ گفت "دیدہ ام کہ دو جناب مرادشوی حاضر و فقیر بر دروازہ شور می کنند۔ اشارے بمن کردلہ یعنی ہر دو ہشیں۔۔۔ (لیکن فقیر) لنگوٹہ بندی چوب کلانی بر دوش گزاشتہ استادہ است۔ گفتم کہ اسے نے جگر ہاں تن و توش ترا کہ زدہ است کہ متصل می نالی۔ گفت کہ من یدلم۔ کلیم نام ریختہ گوئے ہر روز (از) دیوان من دو مد مضمون۔۔۔ بعبارت ہرج۔۔۔ ہنام خود میخواند۔ این معنی سوبان روح من است۔ خدا را بان بیدرد ہگوئید کہ از دیوان من دست بردارد۔ گفتم کہ برو من اورا معقول خواہم کرد۔ کلیم بیچارہ درآمد و رفت۔"

ص ۵۵۰ "ملا" فرج الله خوشتر وارد شاهجهان آباد شد - این چا طنطنه اشعار میان ناصر علی شید و مشتاق گردید - روزی جهت ملاقات او رفت - پرسید که چه نام داری - گفت فرج الله - خنده زیر لبی کرد و سر بیسبقت تکرر برد - چون ملا دید که سر حرف وانی شود دانست که گفت که اگر از اسم شریف هم اطلاع بخشند بعد از مهربانی نخواهد بود - سر فرو کرد و گفت "ذکر الله" ملا بسیار بزمه شد ، گفت لعنت الله -

ص ۵۵۰ "روزی ناصر علی ، شاگرد مرزا بدیل را دید و پرسید که مرزا چه می کند - گفت در این ایام چهار عنصر می نویسد - پیام من خواهی رساند که چرا وقت عزیز را ضایع می کنی - فردا ست که این چهار عنصر خواهند خفت - آنها که پنج روزه عمر را دریابند -"

ص ۵۵۱ "در اول عشق اشعار ریخته که بزبان اردو شعریت بطرز فارسی توکل بسیار نموده ، چنانچه شهره آفاق ست - بعد آن بگفتن اشعار فارسی بطرز خاص گردیده ، قبول خاطر ارباب سخن و دانایان این فن گشت -"

ص ۵۵۱ "و از بسکه از ابتدای سخن گفتن نام ریخته گوش برآورده دعوائی شعر فارسی چندان ندارد - اگرچه فارسی هم از ریخته نمی گوید - می گفت که دو سال شغل ریخته موقوف کرده بودم - در آن ایام قریب دو هزار بیت فارسی صورت تدوین یافته -"

ص ۵۵۲ "اگرچه دیوان فارسی هم دارد اما در فارسی گویان شعره نمی شود -"

محمد تقی میر مطالعہ شاعری

میر کا اصل میدان غزل ہے۔ یہی وہ صنفِ سخن ہے جہاں ان کے جوہر کھلتے ہیں۔ خود میر نے اس بات کا اظہار بار بار کیا ہے :

جانا نہیں کچھ جز غزل آ کر کے جہاں میں
کل میرے تصرف میں یہی قطعہ زمیں تھا

کئی عمر دو بند فکر غزل سو اس فن کو اتنا بڑا کر چلے
زمین غزل ملک سی ہو گئی یہ قطعہ تصرف میں بالکل کیا

غزل داخلی اور لطافتِ صفا ہے اور عشق اس کا خاص موضوع ہے۔ عشق کی مخصوص علامات و رموزات کے ذریعے شاعر اپنے جذبے، احساس اور تجربوں کا اظہار کرتا ہے۔ اپنی بات حدیثِ دہکراں میں بیان کرنے کی وجہ سے غزل کے شعر میں ہر بات اشاروں کنایوں میں کہی جاتی ہے۔ غزل میں عام طور پر ایک شعر دوسرے شعر سے کیفیت و احساس کے لحاظ سے الگ ہوتا ہے لیکن ہر شعر اپنی جگہ مکمل ہوتا ہے۔ غزل کے اچھے شعر میں فکر و اظہار کی ایسی جامعیت ہوتی ہے کہ وہ جگہ زبان پر چڑھ کر ہماری روزمرہ کی بات چیت کا حصہ بن جاتا ہے۔ اسی لیے کسی شاعر کی غزلوں کا مطالعہ کرتے ہوئے مکمل غزل پر توجہ دینا ضروری نہیں ہوتا بلکہ الگ الگ شعروں کا خیال رکھا جاتا ہے اور جو کچھ کہا جاتا ہے الگ الگ شعروں کی بنیاد پر کہا جاتا ہے۔ میر کی غزل کا مطالعہ بھی اسی معیار سے کیا جا سکتا ہے۔

میر کے بارے میں عام طور پر یہ رائے دہرائی جاتی ہے کہ ”ہستی اگرچہ الگ ہست است اما بلندش بسیار بلند“ مصطفیٰ خاں شہتہ نے یہ بات مفتی صدرالدین آزاد کے تذکرے کے حوالے سے ضمیمہ میر کے بارے میں کہی ہے، لیکن دراصل یہ وہ رائے ہے جو تقی اوحدی نے اپنے تذکرے میں امیر خسرو

کے بارے میں لکھی تھی اور جسے خان آرزو نے اپنے تذکرے 'صبح انقاس' میں تقی اوحدی کے حوالے سے ، امیر خسرو کے ذیل میں لفظ بہ لفظ درج کیا ہے ۔ ۳۔ میر کے بارے میں یہ رائے جو اتنی عام ہو گئی ہے اس لیے صحیح نہیں ہے کہ ایک بڑے شاعر کے کلام میں ہست اور بلند میں گہرا تعلق ہوتا ہے جس سے اس کے تخلیقی عمل کے ارتقا کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے ۔ ہست و بلند کا عمل بڑے شاعر کے ہاں ہمیشہ جاری رہتا ہے ۔ نامعلوم جذبوں اور مبہم احساس کے چکنو پکڑنے کے لیے جن لاکھوں سے اسے واسطہ پڑتا ہے وہ ان کا بھی اظہار کر دیتا ہے اور جب انہیں پکڑ لیتا ہے تو اس کا بھی اظہار کر دیتا ہے ۔ اس کے ہست اور بلند کے درمیان یہی رشتہ ہوتا ہے ۔ پھر ہر بڑے شاعر کی طرح میر کے ہاں بھی معنی و احساس کی اتنی سطحیں موجود ہیں کہ وہ شعر جو آج ہمیں ہست و گمزور نظر آتا ہے ، ممکن ہے آئندہ نسلوں کو اس میں معنی و احساس کی اتنی دلیا نظر آئے ۔ میر کے ضمیمہ کلیات کے بہت سے انتخاب اب تک شائع ہو چکے ہیں ۔ وہ اشعار جو ایک نسل کو محض بھرتی کے اعداد معل ہوتے تھے ، دوسری نسل کے لیے احساس ، جذبے اور شعور کے جواہر بن گئے ۔ مختلف دور میں لکھے جانے والے تذکروں کے انتخاب کلام سے بھی اس بات کا الفاظ لکایا جا سکتا ہے ۔ میر کے کلیات کو پڑھتے وقت ہمیں طرح طرح کی آزمائشوں سے گزرنا پڑتا ہے ۔ کبھی وہ ہمیں غم زدہ کر دیتا ہے ۔ کبھی وہ ہمارے غموں کا تزکیہ کر دیتا ہے ، کبھی وہ ایسی سچائی کا شعور ہمیں دیتا ہے جس سے شاید ہم واقف تو تھے لیکن اس طرح نہیں جس طرح میر نے ہمیں واقف کرایا ہے ۔ کبھی ہم اس سے اکتا جاتے ہیں لیکن ان سب کیفیات کے ساتھ میر کے شعر ہمارے فہن کو اپنی گرفت میں لے کر ہمیں بدلتے رہتے ہیں اور جب کلیات ختم ہوتا ہے تو ہم سینکڑوں اشعار لہ صرف منتخب کر چکے ہیں بلکہ احساس و جذبہ کی دلیا میں ہل چل چا کر وہ ہمارے گونگے جذبوں کو زبان بھی دے دیتے ہیں اور ہم خود کو پہلے سے زیادہ یا شعور اور زلذہ انسان محسوس کرنے لگتے ہیں ۔ یہ حسن عسکری مرحوم نے لکھا ہے کہ 'زادگی کے متعلق جس قسم اور جس کلیت کا شعور مجھے میر کے ہاں ملا ہے وہاں شعور میں نے انگریزی شاعری کے اپنے مطالعے میں کبھی اور نہیں پایا ۔ ۵۱۱

سوال یہ ہے کہ میر کے تخلیقی عمل کی نوعیت کیا ہے اور وہ کون سی خصوصیات ہیں جو میر کی شاعری میں ایسی دل آویزی اور انفرادیت پیدا کر دیتی ہیں جو انہیں سب سے الگ بھی کر دیتی ہیں اور سب کا شاعر بھی بنا

دینی ہیں۔ وہ ایک طرف عوام و خواص دونوں کے شاعر ہیں اور دوسری طرف سب شاعروں کے شاعر بھی۔ پھر وہ ایسی کیا خصوصی انفرادیت ہے جس کی پیروی کوئی شاعر آج تک نہ کر سکا اور نہ میر کے اس مخصوص رنگِ سخن کو میر سے آگے بڑھا سکا۔ شاعرانہ انفرادیت کی ایک قسم تو وہ ہوتی ہے جہاں شاعر محض اپنی انفرادیت قائم کرنے کے لیے خود کو روایت سے کاٹ لیتا ہے۔ یہ محض انفرادیت ہوتی ہے جسے ہم "سٹک" کا نام دے سکتے ہیں۔ انفرادیت کی دوسری قسم وہ ہے جہاں شاعری زندگی کا حصہ بن کر عام انسانی احساسات و جذبات کو ایک ایسی ترکیب کے ساتھ پیش کرتی ہے کہ پڑھنے والے کو روایت کا احساس بھی رہتا ہے اور ایک نئی وحدت کا بھی۔ ایسی وحدت جو اس کی زندگی، اس کی شخصیت اور اس زبان کی شاعری کی روایت سے پوری طرح وابستہ بھی ہو اور اس سے الگ بھی۔ میر کا تخلیقی عمل اس سطح پر ہوتا ہے۔ ایسی شاعری ایک طرف ہمارے مبہم احساس اور غیر واضح جذبے کو صورت عطا کرتی ہے اور دوسری طرف نامعلوم جذبوں سے بھی روشناس کرا دیتی ہے۔ میر کا تخلیقی عمل ہماری زندگی میں بھی شعور اور معنویت پیدا کر کے ہمارا اپنا تخلیقی عمل بن جاتا ہے۔ یہ لیا جذبہ ان معنی میں لیا نہیں ہے کہ یہ اس سے چلے موجود نہیں تھا بلکہ یہ تو دراصل چند موجود جذبوں کا ایک لیا اتحاد ہے اور اس اتحاد کے ذریعے ہمارے شعور میں ایک نئے جذبے کا اضافہ کرتا ہے۔ یہ جذبہ معلوم جذبوں سے مماثل نہیں ہے اور ان سے مختلف بھی۔ مثلاً میر کا یہ مشہور شعر پڑھیے :

ہم فقیروں سے بے ادائی کیا آن بیٹھے جو ہم نے ہمار کیا

اس شعر میں جس احساس کو میر نے بیان کیا ہے وہ عام ہوتے ہوئے بھی عام نہیں ہے اور جب اس شعر کے ذریعے ہم اس سے واقف ہوتے ہیں تو ایک نشاط انگیز کیفیت ہمارے وجود پر چھا جاتی ہے۔ میر اپنے ذاتی احساس کو معلوم احساس کے ذریعے بیان کر کے اسے ایک نئی صورت دے دیتا ہے۔ اسی لیے میر کے شعر میں میر کی ذات چھپ جاتی ہے۔ وہ شاعر جو صرف اپنے ذاتی جذبات کا اظہار کرتے اور انہیں غیر معمولی بنا کر پیش کرتے ہیں، ہمارے لیے بہت عرصہ دلچسپ نہیں رہتے۔ اہلیٹ نے لکھا ہے کہ ممکن ہے وہ ذاتی احساس اور تجربہ جو خود آدمی کے لیے اہم ہو وہ شاعری کے لیے کوئی اہمیت نہ رکھتا ہو، اور تجربہ و احساس جو شاعری کے لیے اہم ہو بذاتِ خود آدمی کے لیے کوئی اہمیت نہ رکھتا ہو۔ یہی وہ سطح ہے جہاں شاعر کی قوتِ امتیاز شاعری اور آدمی کے نقطہ نظر سے ضروری اور غیر ضروری میں امتیاز پیدا کرتی ہے۔ بڑی

شاعری میں کوئی جذبہ یا احساس ذاتی نوعیت کا حامل نہیں ہوتا بلکہ وہ دوسرے جذبوں کا حصہ بن کر آتا ہے اور الہی سے مل کر اپنا الگ وجود بناتا ہے۔ "شاعر کا کام لےنے جذبات کی تلاش کرتا نہیں ہے بلکہ معمولی جذبات کا استعمال کرتا ہے اور شاعری میں انہیں برائے وقت ایسے احساسات کا اظہار کرتا ہے جو متداول جذبات میں بالکل نہیں پائے جاتے۔" میر نے اس شعر میں یہی کام کیا ہے اور یہی اس کے تخلیقی عمل کی عام نوعیت ہے۔ میر کا یہی کمال ہے کہ وہ بڑی سے بڑی بات کو بھی زندگی کی عام سطح پر عام جذبوں سے ملا کر دیکھنے میں لے کر لے کر اپنی ذات بہت اہمیت رکھتی ہے لیکن جب وہ اپنی تنہائی کو بیان کرتے ہیں تو اسے ذاتی سطح کے بجائے زندگی سے ملا کر اس طور پر بیان کرتے ہیں کہ میر کی تنہائی ہم سب کی تنہائی بن جاتی ہے۔ ان کے درد و غم ہم سب کے درد و غم بن جاتے ہیں۔ ان کے تجربے ہمارے تجربے بن جاتے ہیں اور ہمارے اندر بھی وہی تخلیقی عمل ہونے لگتا ہے جس کا میر نے تجربہ کیا تھا۔ ان کا تخلیقی عمل اور اس کی انفرادیت زندگی کی اس عام سطح پر جنم لیتی ہے جہاں شاعر اور عام انسان کے درمیان کوئی پردہ حائل نہیں رہتا :

دل اور عرش دونوں یہ گویا ہے ان کی میر

کرتے ہیں باتیں میر جی کس کس مقام سے

اس سطح پر احساس اور جذبے کے اظہار کے لیے ایک ایسی زبان کی ضرورت تھی جو مانوس بھی ہو اور بول چال کی عام زبان سے قریب بھی اور حالہ ساتھ جس کی رائے شاعری سے ہم آہنگ بھی ہو۔ میر کی زبان عام بول چال کی زبان سے اتنی قریب ہے کہ اس سے زیادہ قربت کا تصور نہیں کیا جا سکتا۔ لیکن یہ قربت بھی ایسی ہے کہ ایک طرف وہ اسے عامیانہ ہونے سے بچائے رکھتے ہیں اور دوسری طرف اس کی تخلیقی و ذہنی سطح بھی قائم رکھتے ہیں۔ یہ میر کی انفرادیت بھی ہے اور انحصار بھی :

شعر میرے ہیں سب خواہی پسند پر مجھے گفتگو دسواں سے ہے
شاعری کی سطح پر عام و خاص کا یہ رشتہ میر کے ہاں اس طور پر ابھرتا ہے کہ اس آئینے میں سب اپنی شکلیں دیکھنے لگتے ہیں۔ عام اور خاص آدمی میں ذہن کا فرق ہو سکتا ہے لیکن احساس و جذبہ میں کوئی بنیادی فرق نہیں ہوتا۔ میر احساس و جذبہ کی سطح پر سب کو یکجا کر دیتے ہیں۔ یہی وہ چیز ہے جسے ہم فن کا نیا جذبہ کہہ سکتے ہیں اور جو میر کے شعر پڑھنے والوں کے اندر فکر و احساس کے نئے امکانات روشن کر دیتا ہے۔

فن کے نئے جذبے کے اظہار کے لیے ایک ایسے توازن کی ضرورت پڑی ہے جو اپنے ساتھ دوسروں کو بھی اوپر اٹھا سکے۔ یہی عمل ارتقاع (Sublimation) ہے۔ اگر میر کی شاعری یہ عمل نہ کرتی تو ان کے نالے، ان کی شدتِ غم، ان کا چلانے والا سوز و گداز، ان کی حسرتی اور قنوطیت ایک مرہبانہ ذہنیت اختیار کر لیتی جس میں مثبت کے بجائے منفی طرزِ فکر کا اظہار ہوتا۔ میر اپنی قوتِ امتیاز، تنقیدی شعور اور تخلیقی قوت سے اپنی شاعری میں ایک ایسا توازن پیدا کر دیتے ہیں کہ ان کے شعر ہمیں جلانے نہیں ہیں بلکہ ہمارے کرتے ہیں۔ میر کی شاعری کا یہ توازن ہولی س کی کمان کی طرح ہے۔ اگر جھک گئی تو ہیام فتح اور نہ جھکی تو ہیقام۔ موت۔ جذبے، لہجے اور اظہار کے اس توازن کا وہی احساس گزر سکتے ہیں جنہوں نے کہیں میر کے انداز میں ایک شعر کہنے کی کوشش کی ہے۔^{۱۱} اکثر دوستوں نے اس کی زبان کے تنبیہ کی کوشش کی لیکن اس تک نہیں پہنچے۔^{۱۲} اسی توازن میں میر کی عظمت و انفرادیت کا راز پوشیدہ ہے اور اسی لیے میر آج بھی بڑا شاعر ہے جتنا خود اپنے دور میں تھا۔

میر کے اس مخصوص تخلیقی عمل کا ایک چلو بہ لکنا ہے کہ ہم میر کے اشعار کے معنی سمجھنے بدلیر اس کا اثر قبول کر لیتے ہیں۔ یہاں قاری لک اتر چلے پہنچتا ہے اور معنی بدل میں۔ پھر میر کی شاعری معنی کے علاوہ کچھ اور بھی ہم پہنچاتی ہے۔ وہ جذبوں کو نئے سرے سے مرآب کرتی ہے اور اس طور پر کہ شاعر کا تجربہ قاری لک ایک دم اور برابر راست پہنچ جاتا ہے۔ میر بڑی بے بڑی بات کو اسی سطح پر کہتے ہیں۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

بے خودی لے گئی کہاں ہم کو دہر سے انتظار ہے ایسا
شام ہے کچھ بھسا سا رہتا ہے دل ہوا ہے چراغِ مفلس کا
موت اک ماندگی کا وقفہ ہے یعنی آگے چلیں گے دم لے کر
خدا ساز تھا آذرِ تیرا تراش ہم اپنے تئیں آدمی تو بنائیں

آگے کسی کے کیا کریں دستِ طبع دراز

وہ ہالہ سو گیا ہے سرھانے دھرے دھرے

ہم ہوئے تم ہوئے کہ میر ہوئے

اس کی زلفوں کے سب اسیر ہوئے

ان اشعار میں معنی کی کئی خوبیاں چھپی ہوئی ہیں جن کی مختلف انداز سے تشریح کی جا سکتی ہے لیکن یہاں بھی شعر کا اثر معنی سے پہلے پہنچتا ہے۔ میر اپنے اس تخلیقی عمل سے فکر و خیال گویا بھی احساس و جذبہ میں تبدیل کرتے ہیں اور

اسے ایسی عام زبان میں بیان کرتے ہیں کہ اثر انگیزی ان کی شاعری کی بنیادی صفت بن جاتی ہے، اور یہی وہ جادو ہے جسے شیلے نے ”اگر بحر است بحر حلال است“ کہا ہے۔ اس مخصوص تخلیقی عمل کی وجہ سے میر کی شاعری ہمارے احساس و جذبہ کی لطیف ترین آواز ہے۔

جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، عشق غزل کا بنیادی موضوع ہے۔ غزل کا شاعر عشق کے رموز و کنایات کے ذریعے زندگی، انسان اور کائنات کے رشتوں کا سراغ لگاتا ہے۔ میر کی شاعری کا محور بھی عشق ہے :

غزل نہیں بغل کوئی دیوانے سے مرے

انسانہ عشق کا ہے یہ مشہور گیون نہ ہو

میر کے ہاں عشق کے دو دائرے ہیں۔ ایک بڑا دائرہ اور دوسرا اس دائرے کے اندر ایک چھوٹا دائرہ۔ بڑا دائرہ وہ ہے جو کل کو محیط ہے۔ یہاں عشق ساری کائنات پر حاوی ہے۔ عشق ہی روح کائنات ہے :

ع اک عشق بھر رہا ہے تمام آسمان میں

جی خدا ہے :

لوگ بہت ہوجھا کرتے ہیں کیا کہتے میاں کیا ہے عشق

کچھ کہتے ہیں مشر الہی کچھ کہتے ہیں خدا ہے عشق

(دیوان سوم، ص ۵۸)

اس لیے سارے عالم میں، خدا کی طرح، میر کو عشق ہی عشق نظر آتا ہے :

عشق ہی عشق ہے جہاں دیکھو سارے عالم میں بھر رہا ہے عشق
عشق ہے طرز و طور عشق کے نہیں گہریں بندہ گہریں خدا ہے عشق
عشق معشوق عشق عاشق ہے یعنی ایسا ہی مبتلا ہے عشق

(دیوان دوم، ص ۳۷)

عشق جو زندگی اور کائنات پر چھایا ہوا ہے ظاہر ہے ساکت و جامد نہیں ہو سکتا، اسی لیے یہ ہر عمل کا محرک اول ہے۔ فرہاد کی کوہ گزنی اس کی ایک مثال ہے :

کوہ کن کیا پہاڑ کاٹے گا بردے میں زور آزما ہے عشق
کون مقدم کو عشق بن پہنچا آرزو عشق، مددعا ہے عشق

(دیوان سوم، ص ۸۸)

اس دائرے میں عشق زندگی کا آہنگ اور نظام عالم کا ناظم ہے :

عشق ہے نظم کل ہے یعنی عشق کوئی ناظم ہے خوب

پر شے جو ہاں پیدا ہوئی ہے سوزوں گھر لایا ہے عشق

میر کے نزدیک عشق ہی خالق ، عشق ہی خلق اور عشق ہی باعث ایجاد خلق ہے ۔ اس تصور عشق پر اپنی مثنوی شعاع شوق ، دریائے عشق اور معاملات عشق کے آغاز میں وضاحت سے روشنی ڈالی ہے ۔ زندگی نفاذ عشق ہے اور دل عشق کا مقام خاص ہے ۔ خود آگاہی عیسیٰ سے حاصل ہوتی ہے ۔ اس خود آگاہی سے بندہ خود معبود ہو کر اپنی علویت کا اظہار کرتا ہے ۔ اس کی خودی گم ہو جاتی ہے اور فرد و کائنات ایک وحدت بن جاتے ہیں ۔ انسان کی تخلیق کا باعث یہ ہے کہ وہ زندگی کے اس بہید سے واقف ہو :

اپنی ہی میر کرنے ہم جلوہ گر ہوئے تھے
اس رمز کو ولیکن معدود جانتے ہیں

اس آگاہی کے بعد دو راستے نظر آتے ہیں ۔ ایک اختیاریوں کا راستہ جس پر مولانا روم گامزن ہیں اور دوسرا جبریوں کا راستہ جس پر میر چلتے ہیں ۔ جبریوں کا راستہ میر کے دماغ کی مخصوص ساخت ہے ، جو قتل ہونے کے لیے آمادہ دماغ کی ساخت ہے ، زیادہ مناسب رکھتا ہے ، اسی لیے ان کے ہاں عین الدار نظر طرح طرح سے ابھرتا ہے :

لاحق ہم مجبوروں پر یہ نیت ہے بختاری کی
چاہے ہیں سو آپ گھرے ہیں ہم کو عبث بدنام کیا

بخت سے گھرے تو مر رہے میر ۔ اس اپنا تو اتنا ہی مقدور ہے مگر یہ جبر کوئی مجبوری نہیں ہے کیونکہ فنا کوئی چیز نہیں ہے ۔ وہ تو وصل محبوب اور نئی زندگی کا قطعہ آغاز ہے ۔ میر کے تصور عشق کے اس بڑے دائرے میں عشق بتاں بھی بتدریج عشق حقیقی کے دائرے سے آملتا ہے ۔ اس سے انکشاف ذات کا دروازہ کھل جاتا ہے اور انسان میں وہ صفات خداوندی پیدا ہو جاتی ہیں جن سے اعلیٰ اخلاقی اقدار پیدا ہوتی ہیں اور انسان قناعت ، بے نیازی ، انکسار ، ایثار اور تقیری جیسی صفات سے ہم کنار ہو جاتا ہے :

سراپا آرزو ہونے نے بندہ گھر دیا ہم کو
وگرنہ ہم خدا تھے گھر دل کے مدعا ہوتے

سراپا آرزو ہونے سے انسان اعلیٰ مقصد سے ہٹ جاتا ہے ۔ دل کے مدعا کے معنی یہ ہیں کہ ایثار کے ذریعے ماری توجہ اعلیٰ مقصد کے حصول پر مرکوز کر دی جائے ۔ دولت بٹورنا یا اپنی ذات کے لیے دنیا بھر کی آمانشیں حاصل کرنا یا ظلم و جبر اور ناانصافی سے دوسروں کے حقوق سلب کرنا ، جو آج کے انسان کی طرح اٹھارویں صدی کے انسان کا عام الدار نظر تھا ، اس تصور عشق

کے دائرے سے خارج ہے۔ یہ ایک بہت انقلابی تصور ہے جس کے ذریعے زندگی، ماحول، معاشرہ و فرد کو بدل کر ایک مثبت انسانی معاشرہ قائم کیا جا سکتا ہے۔ اس تصور عشق کا تعلق اس مابعد الطبیعیات سے ہے جس نے خدا، کائنات اور انسان کے رشتوں کو واضح دائروں میں تقسیم کر رکھا ہے۔ اس سے وہ علویت پیدا ہوتی ہے جو معراج انسانی ہے اور جس کی، اٹھارویں صدی کی طرح، ہمارے مُردہ ساد دور کو بھی ضرورت ہے۔ میر کے نزدیک عشق کا یہی وہ تصور ہے جو کسی بُرخل معاشرے میں زندگی کا سحر پھولک سکتا ہے۔ میر کے دور میں ایک بڑی تہذیب کی بلند و بالا عمارت لیزی سے گر رہی تھی۔ لوگوں کے اخلاق بکڑ چکے تھے۔ طمع و نفسا نفسی، خود غرضی و بے عملی، غرور و بزدلی، زور پرستی و ظلم و جبر، استحصا ل و ناانصاف، تنگ نظری و فرقہ پرستی زندگی کا عام چلن بن گئے تھے۔ شاہ ولی اللہ کی اصلاحی تحریک اسی صورت حال کا نتیجہ تھی۔ میر کے دور میں کسی مقصد کے لیے جان دینا ایک عجیب بات تھی۔ میر نے موت کے روایتی تصور کو، جو مجاہدانہ تصور ہے، اپنے تصور عشق میں دوبارہ شامل کر کے اسے نمایاں کیا اور موت کو زندگی سے ملا کر اسے ایک لیا تسلسل دیا۔ میر کی غزلوں کا عاشق اور میر کی مثنویوں کے گردار اپنے اعلیٰ مقصد کی خاطر ایسے مشتاقانہ جان دے دیتے ہیں گویا وہ بھی زندگی کا ایک تسلسل ہے اور وصلِ محبوب کے لیے اس منزل کو سر گھڑا بھی ضروری ہے۔ اس نقطہ نظر سے دیکھتے تو میر کی مثنویاں الحبہ نہیں بلکہ نشاطیہ مثنویاں ہیں۔ اٹھارویں صدی کا زوال پذیر معاشرہ اگر عشق کے اس تصور سے پوری طرح آشنا ہو جاتا جس میں اعلیٰ مقصد کے لیے جان دینا نئی زندگی کا آغاز ہوتا تو بہر زوال کو عروج سے بدلا جا سکتا تھا۔ میر کے تصور عشق میں موت کے ہیں معنی ہیں۔ ع ”موت کا نام پیار کا ہے عشق“۔ یہ وہی تصور عشق ہے جو بیسویں صدی میں اقبال کی شاعری میں نئے تصور کے ساتھ ظاہر ہوتا ہے اور عقل کا مد مقابل ٹھہرتا ہے۔ ع ”مومن ہو تو بے تیغ بھی لڑتا ہے سپاہی“ کے معنی بھی اسی تصور عشق کے حوالے سے سمجھے جا سکتے ہیں۔ ”جاوید نامہ“ میں پیر رومی کی زبان سے تینو سلطان کو اسی لیے شہیدانِ محبت کا ایام کہلوایا گیا ہے۔ میر کی طرح، اقبال کے نزدیک بھی، مردانہ وار جان سپرد گھرنا زندگی ہے :

در جہاں نہ تواناں اگر مردانہ زیست

ہم جو مردان جان سپردوں زندگی ست

یہ وہی ماہدہ الطبعیات ہے جو ہمیں مولیا کے تصورات میں ملتی ہے اور یہ وہی
تعلیم عشق ہے جو میر کے والد نے انہیں دی تھی :

”اے بیٹے عشق اختیار کر - (دلیا کے) اس کارخانے میں اسی کا تصرف
ہے - اگر عشق نہ ہو تو نظمِ کمال کی صورت پیدا نہیں ہو سکتی - عشق
کے بغیر زندگی وبال ہے - دل باختہ“ عشق ہونا کمال کی علامت ہے -
عشق ہی سوؤ و ساز ہے - دلیا میں جو کچھ ہے وہ عشق ہی کا ظہور
ہے -“

میر نے اسی تصور عشق کو ، اپنی شاعری کے ذریعے ، انسانی تخیل کا حصہ بنا کر ،
جذباتی و عملی سطح پر عسوسات کی شکل دے دی اور ساتھ ساتھ اس تصور کی
علویت کو عام و حزن کی لے سے ملا کر ایک وحدت بنا دیا - یہ ان کی عشقہ
شاعری کا بڑا دائرہ ہے اور دوسرا دائرہ اسی دائرے کے اندر اپنا ہالہ بناتا ہے -
اس دوسرے دائرے میں عشق مجازی نوعیت کا ہے - میر نے عشق کی
کیفیات کو تجربے کی روشنی میں ہکا کر تخلیقی توانائی اور ذہنی سچائی کے ساتھ
شعروں میں ڈھال دیا ہے - ان تجربوں میں رنگارنگی ہے ، وسعت اور گہرائی
ہے - انسانی عشق کی شاید ہی کوئی کیفیت ایسی ہو جس کا اظہار میر کی
شاعری میں نہ ملتا ہو - ان کے ہاں تجربات عشق کی ایک دلیا آباد ہے - ع ”آپ و
ہوائے ملک“ عشق تجربہ کی ہے میں جت -“ اس دائرے میں میر کے باب زندگی
سے گہری وابستگی اور کشمکش کا احساس ہوتا ہے - ان کا ہر تجربہ اعلیٰ اور عام
کو ایک بنا کر پیش کرتا ہے - ایسا عام جو اعلیٰ ہے اور ایسا اعلیٰ جو عام
ہے - یہی وہ تخلیقی عمل ہے جو میر کو میر بنانا ہے - حسن عسکری نے لکھا ہے
کہ میر کی ”کشمکش کا ماحصل یہ ہے کہ اعلیٰ ترین زندگی کو عام ترین زندگی
سے ہم آہنگ بنایا جائے - اس اعلیٰ ترین زندگی کا کام ان کے چاں عشق ہے - وہ
عشق کو دنیا کے معمولات سے الگ نہیں رکھنا چاہتے بلکہ ان میں سمو دینا
چاہتے ہیں -“ اسی عمل سے ان کی شاعری ”جادو کی پڑی“ بن جاتی ہے -

شبیگین آواز عاشق کی فطری آواز ہے - آتش فراق اور آرزوئے وصل میں
جلتا ہوا عاشق اسی آواز میں ، جو میر کی آواز ہے ، اپنی کیفیات کا اظہار کر
سکتا ہے - محبوب کی ہر ہر ادا ، ہر ہر بات پر میر کی نظر ہے - محبوب کے جسم ،
رخسار ، قد ، بال ، ہونٹ ، چال ، آنکھ ، سراپا ، ساق ، دھن ، نگاہ ، لباس ،
رنگ ، بدن پر چیز کو میر عاشق کی نظر سے دیکھتے ہیں - اس کی شوقی ،
شرارت ، قاز و ادا ، جلوہ آوازی ، رعنائی ، بے اعتنائی ، بے مروتی ، سخت دل اور

الغاز گفتگو کا اپنے مخصوص مزاج کے ساتھ مشاہدہ کرتے ہیں اور اس طور پر بیان کر دیتے ہیں کہ میر کے شعر عشق جیسے ابدی جذبے کا ابدی اظہار بن جاتے ہیں۔ اس لیے جب تک جذبہ عشق باقی ہے، میر کی شاعری بھی زندہ رہے گی۔ پھر میر زندگی کے دوسرے امور اور دوسرے تجربات بھی عشق کے رمز و کنایہ کے حوالے بنیے بیان کرتے ہیں۔ ایک پوری تہذیب کی لہاں گو وہ اپنی ناپہی سمجھتے ہیں۔ غم دوران بھی ان کا اپنا غم ہے اور ان کی غزل میں غم جالان کی صورت اختیار کر کے نمایاں ہوتا ہے۔

دل کی ویرانی کا کیا مذکور ہے یہ لکھو سو مرہبہ لوٹا گیا
یہاں غم، چائن اور غم دوران ایک ہو جاتے ہیں :

دہر کا ہو کہہ کہہ شکوہ چرخ اس منہ گر ہی ہے کناہت ہے
یہ دونوں سطحیں میر کی شاعری میں ہم آہنگ ہو کر سالہ سالہ چلتی ہیں :

میرے تغیر حال پر مت جا انسانیات ہیں زمانے کے

کیا ہے گلشن میں جو نفس میں نہیں

عاشقوں کا جلا وطن دیکھا

ایک محروم چلے میر ہمیں عالم سے

ورنہ عالم کو زمانے نے دیا کیا کیا کچھ

اس کے ایمانے عہد تک نہ جنے عمر نے ہم سے بے وفائی کی

جہ بلاؤں کو میر مٹتے تھے ان کو اس روزگار میں دیکھا

میر اس عمل سے اپنی شاعری کے دائرے کو ساری زندگی پر پھیلا دیتے ہیں اور زندگی کے تجربوں کو اپنی شاعری میں سمیٹ کر ایسے بیان کر دیتے ہیں کہ یہ تجربہ ان کے شعر پڑھنے یا سننے والے کا تجربہ بن جاتا ہے۔ جہاں احساس و جذبہ کے بہاری پتھر کو اٹھانے کے تصور ہی سے دوسروں کی سانس بند ہو جاتے وہاں میر ایسے موتی کی طرح اٹھا کر لفظوں کے رشتے میں ایسے پرو دیتے ہیں جیسے اس میں کوئی وزن ہی نہیں تھا۔

عشق سب نے کیا ہے۔ عشق سے دل میں جو کیفیت پیدا ہوتی ہے، جو میٹھا مرہا سا درد، گرم گرم سا دھواں، ایک آگ سے جو سینے کے اندر سلگتی رہتی ہے اور ہمارے محبوب سے سارا وجود گرمایا رہتا ہے۔ اس بے نام کیفیت کو میر نے لفظوں میں پکڑ کر ہوں بیان کر دیا ہے : ج چلو تک میر کو مٹنے کہہ
موتی سے پروتا ہے۔

یہ دو تین شعر سنئے :

ہم طور عشق سے تو واقف نہیں ہیں لیکن
 مٹنے میں جسے کوئی دل کو ملا کرے ہے
 چھاتی چلا کرے ہے سوزِ دروں ہلا ہے
 اک آگ سی رہے ہے کیا جالے کہہ کیا ہے
 گر عشق نہیں ہے تو، یہ کیا ہے بھلا بھہ گویا
 جی خود بنو اے ہمد کالے گویا کیا جاتا

میر عشق کی کیفیت تو میرے اور جسم کی حالت سے بھی بیان کرتے ہیں اور
 اس طور پر کہ ایک ہی کیفیت کے مختلف رنگ اور مختلف رخ سامنے آ جاتے ہیں۔
 یہ چند شعر دیکھیے جن میں کیفیتِ عشق کو جسم اور چہرے کے حوالے سے
 بیان کیا ہے اور ہر شعر اس کیفیت کے ایک نئے رخ کو ہمارے احساس کا حصہ
 بنا دیتا ہے :

نماست خمیدہ، رنگ شکستہ، بدن نواز
 تیرا تو میر علم میں عجب حال ہو گیا
 کچھ زرد زرد چہرہ، کچھ لاغری بدن کی
 کیا عشق میں ہوا ہے اے میر حال تیرا
 پھرتے ہو میر صاحب سب سے جدے جدے تم
 شاہد گہیں تمہارا دل ان دلوں لگا ہے
 کس سے جدا ہوئے ہیں کہ ایسے ہیں دردمند
 منہ میر جی کا آج نہایت ہی زرد ہے
 گویا میر ہے میں جو ترے در پہ تھا کھڑا
 تم لاک چشم و خشک لب و رنگ زرد سا ۔

اس کیفیتِ عشق کا ایک اور رخ دیکھیے ۔ عشق اور جنون ہاتھ ہاتھ چلتے ہیں ۔
 آج تو محبوب پردے میں نہیں ہے لیکن ذرا اُس معاشرے کا تصور کیجیے جہاں
 محبوب پردے کی سخت پابندیوں کا اسیر تھا ۔ ٹیلی فون بھی نہیں تھا کہ اس
 غیرتِ ناہید کی آواز ہی سن لیتے ۔ لاک تار کا نظام بھی پیدا نہیں ہوا تھا اور
 ویڈیو بھی نہیں تھا کہ فرمائشی گلے ہی سے اپنے جذبات کو محبوب تک پہنچا
 دیا جاتا ۔ اس دور میں دیدارِ محبوب کا راستہ کدوہ طور سے ہو کر جاتا تھا ۔
 اس معاشرے میں عاشق پھر کی آگ میں کس کس طرح جلتا ہوگا اور دیوانگی
 کی سی کیفیت میں کیسے کیسے بولایا بھرتا ہوگا ۔ میر کے یہ چند شعر بڑھیے :

گھٹتا تھا گسو جے کچھ ، لکتا تھا گسو کا منہ
کل میر گھڑا تھا ہات ، سچ ہے کہ دوا نہ تھا
کچھ نہیں سوچتا ہیں اس بن شوق نے ہم کو بے حواس کیا
اب کہ جنوب میں فاصلہ شاید نہ کچھ رہے
دامن کے چاک اور گریبان کے چاک میں
دل لڑے ہے جان کہے ہے ، حال جگر کا کیا ہوگا
جنوں جنوں لوگ کہے ہیں جنوں کیا ہم سا ہوگا
بے خودی لے گئی کہاں ہم کو دیر سے انتظار ہے ایسا
اور پھر وارداتِ عشق کے یہ چند دوسرے رخ دیکھئے :

لینے ہی نام اس کا سوتے ہے چونک اٹھے ہو
ہے غیر میر صاحب ، کچھ تم نے خواب دیکھا
جب نام ترا لیجئے تب چشم بھر آوے
اس زندگی کرنے کو کہاں ہے جگر آوے
احوال میر جی کا مطلق کیا نہ سمجھا
کچھ زیر لب کہا بھی سو دیر دیر رو کر
پاریا اس کے در پہ جاتا ہوں مسالت اک اضطراب کی سی ہے
اب تو دل کو یہ تاب ہے نہ قرار پاسداریام جب محنت تھا
چلا نہ اٹھ کے وہیں چمکے چمکے پھر تو میر
ابھی تو اس کی گلی سے ہسکار لایا ہوں
میر سے پوچھا جو میں عاشق ہو تم
ہو کے کچھ چمکے سے شرمائے بہت

عشق کی آگ میں چلتا ہوا عاشق محبوب سے ملنے سے پہلے سوچتا ہے کہ جب ملے
کا تو اس سے یہ کہنے کا لیکن جب جاتا ہے تو کچھ بھی تو یاد نہیں رہتا۔
میر اس کیفیت کو طرح طرح سے بیان کرتے ہیں۔ یہ دو ایک شعر دیکھئے :

جی میں تھا اس سے ملنے تو کیا گیا نہ کہنے میر
پر جب ملے تو رہ گئے لاسچار دیکھ کر
کہنے تو ہو یوں کہنے یوں کہنے جو وہ آتا
یہ کہنے کی باتیں ہیں کچھ بھی نہ کہا جاتا

میر کے ہاں عشقہ کیفیات میں انسانی سطح برقرار رہتی ہے۔ عشق کا سارا عمل ،
انتجا ، ہار ، شکوے شکایت ، پھر ، ناکامی سب کچھ اسی سطح پر ہوتا ہے۔

عاشق میر ، انسان میر کے روپ میں ہی نظر آتا ہے جس کے اضطراب میں تحمل بھی ہے اور انسانی رشتوں کی ہمدردی بھی ۔ جب میر کہتے ہیں :

ہم فزیرول سے بے ادائی کسیا آن بیٹھے جو غم نے ہزار کہا
 حال بد گفتنی نہیں میرا تم نے ہوجھا سو مہربانی کی
 ہمار ناموسر عشق تھا ورلہ کتھے آسو ہلک لک آنے لھے
 نہ شکوہ شکایت ، نہ حرف و حکایت کہو میر جی آج کیوں ہو غنا سے
 چکر چائی ، لاکاسی دلیا ہے آخر نہیں آنے جو میر کچھ کام ہوکا
 جی میر آوے سو کیجیو پیارے ایسک ہونسا نہ درپئے آزار
 دل وہ لکر نہیں کہ ہنر آباد ہو سکے پھنٹاؤ گے سنو ہو یہ ہستی اجاڑ کر
 وصل اس کا خدا لعیب کرے میر جی چاہتا ہے کیا کہا کچھ
 نظر میر نے کہی حسرت سے کی بہت روئے ہم اس کی رخصت کے بعد
 کوئی تجھ سا بھی کاش ابھو کو ملے مستعدا ہم کو انتقام سے ہے
 ہام سلوک لھا تو اٹھاتے تھے نورم گرم کالے کو میر کوئی ہے جب بگڑ گئی
 میر کے عشق میں انسانی رشتوں کا احساس بہت واضح رہتا ہے ۔ میر انسان اور انسانی رشتوں کے شاعر ہیں ۔

میر کو غم و الم کا شاعر سمجھا جاتا ہے ۔ غم و الم اس دور میں بھی تھا اور خود میر کے مزاج میں بھی جو اس دور کی روح کے ترجمان تھے :

میر صاحب رلا گئے سب گور
 کل وے تشریف پاں بھی لانے لھے

لیکن غم ان کے ہاں انسانی زندگی کا ایک حصہ بن کر آیا ہے ۔ اس میں ان کی ذاتی لاکامیاں بھی شامل ہیں اور زمانے کا وہ انتشار اور وہ بربادی بھی جس کے میر عینی شاہد تھے ۔ لیکن میر کی شاعری میں غم کی نوعیت ڈھانے اور چلانے والی نہیں ہے ۔ ہر انسانی جذبے کی طرح غم کے ہیں دو مذاج ہیں ۔ ایک وہ غم جو محض رلاتا ہے اور اس طرح انسانی نفس کو گہ زور گھرتا ہے ۔ یہ غم نہیں ہے بلکہ بن اور بکا ہے اور ایسا غم شاعری میں محض جذباتیت پیدا کرتا ہے ۔ جیسے مزاج کے سلسلے میں پھکڑ بن ایک بہت چیز ہے ، اس طرح غم کے سلسلے میں محض رولا رلاتا بھی ایک بہت عمل ہے ۔ سچا حزن (Pathos) اس وقت پیدا ہوتا ہے جب غم کا اثر تزکیاتی ہو ۔ اوسطو سے لے کر اب تک مغرب کی شاعری کا معیار یہ رہا ہے کہ ایسے امید افزا اور رجائی ہونا چاہیے لیکن اگر دیکھا جائے تو غم بھی قنوطیت سے نکالنے اور علویت تک پہنچانے کا ایک موثر ذریعہ ہے ۔

اب تک میر کے غم کو دو انداز سے دیکھا گیا ہے ۔ ایک یہ کہ میر کے غم میں چونکہ غم دوراں چھپا ہوا ہے اس لیے میر جن حالات سے دوچار ہوئے ان کی فرجانی میر نے کردی ۔ دوسرا یہ کہ غم چونکہ ان کی فطرت کا محسوس حصہ تھا اس لیے ان کی شخصیت کا آئینہ دار ہے ۔ لیکن اگر میر کے غم کی یہی نوعیت ہے تو اس سے میر کی سی بڑی شاعری پیدا نہیں ہو سکتی تھی ۔ میر کی شاعری اگر ایسی ہوتی تو وہ بہت عرصے تک ہمارا ساتھ نہیں دے سکتی تھی ۔ میر تو اپنے غم کے اظہار سے اپنے قاری کو ہستی کے عالم سے اٹھا کر بقدری کی طرف لے جاتے ہیں ۔ میر ہمیں رلاتے ہیں بلکہ غم کو اس طرح بیان کرتے ہیں کہ ہم غم کے حسن اور حسنِ بیان سے خود غم کو اس طرح بھول جاتے ہیں جیسے کسی بدنام چیز کی خوبصورت تصویر دیکھ کر ہم اس کی بدنامی کو بھول جاتے ہیں ۔ میر نے غم کو اپنے فن میں سمو کر ہمارے لیے تسکین بخش بنا دیا ہے اور جب ہم ان کے شعر پڑھتے ہیں تو ایک قسم کی علویت محسوس کرتے ہیں ۔ میر کے غم کا اثر ایک کالیاب ٹریبیڈی کا سا ہوتا ہے ، جیسے ٹریبیڈی میں ہم زندگی کے لمحے کو چلے تو شدت سے محسوس کرتے ہیں لیکن جب ہم رونے کے قریب پہنچتے ہیں تو فن کا توازن ، طرز کا حسن اور اس کا راگ و آہنگ ہمیں اس غم الکیز المناک کیفیت سے بچا لیتا ہے ۔ یہ اثر ہومیو پتھی کی دوا کی طرح ہوتا ہے جو مرض کو بڑھا کر اس کا علاج کرتی ہے ۔ انسانی فطرت کا خاصہ ہے کہ وہ ایک اتھا بر پہنچ کر اس سے متضاد راستے پر چل نکلتی ہے ۔ میر کے غم کی بھی یہی نوعیت ہے ۔ وہ زندگی سے ہمارا تعلق قطع نہیں کرتا بلکہ لطافت سے ہم کنار کر کے ہمیں احساسِ علویت دیتا ہے ۔ اسی لیے یہ ایسا الم ہے جس میں نشاط کا سا مزا ہے اور ایسا نشاط ہے جس میں الم کا سا مزا ہے ۔ میر اپنے لہجے سے غم و الم کو غم و الم نہیں دیتے بلکہ کچھ اور بنا دیتے ہیں جس کا اثر شکستگی اور ہسپائٹ کا نہیں بلکہ مثبت ہوتا ہے ۔ میر کا غم انسانی آرزؤں کی شکست ، تنہائی کے احساس اور زندگی کے مستند میں فرد کی بے چارگی اور موت کے سامنے اس کی بے مالگی کے شعور سے پیدا ہوا ہے :

زیر فلک بھلا کو رووے ہے آپ کو میر

کس کس طرح کا عالم ہاں خاک ہو گیا ہے

ناکام رہنے ہی کا سمجھتا غم ہے آج میر

جنوب کے کام ہو گئے ہیں کل تمام باب

غم کا یہ انداز غم کو زندگی کا ایک اٹوٹ حصہ سمجھنے سے پیدا ہوا ہے :

کہا میں نے گستا ہے گل کا ثبات کلی نے بہ من کو تبسم کیا
 اسی لیے میر کے غم میں تلخی ، بزاری اور زیر بھری ہامیت کے بجائے صبر ،
 تسلیم و رضا اور جہاں اپنی کا احساس ہوتا ہے ۔ اتنے چال جیسے غموں کے
 باوجود میر کی بڑی عمر کا راز یہ بھی ہے کہ انھوں نے اپنی شاعری سے خود
 اپنے غموں کا تزکیہ (کیتھارسس) کیا ہے اور میں تزکیاتی اثر میر کی شاعری
 پڑھنے والے پر ہوتا ہے ۔ بڑی شاعری میں غم کی نوعیت ہمیشہ مثبت ہوتی ہے ۔
 گھٹس (Kraus) اپنی نظم ”اوڈ ٹو میلان کلی“ (Ode to Melancholy) میں یہ
 بتاتا ہے کہ غم حسن کے ساتھ ہے اور حسن لاتی ہے ۔ لیکن حسن گلو لاتی کہہ
 کر وہ اسے دوام بخشتا ہے ۔ گوئٹے کے ”فاؤسٹ“ کی التیامہ نظم ”رفنگن کی یاد
 میں“ بڑی غم انگیز نظم ہے ۔ شیلی (Shelly) کی شاعری میں غم و الم کی بڑی
 گہری تصویریں ملتی ہیں ۔ پرومیتھیوس (Promethieus) کی تقریر غم و الم کے
 اظہار کا شاہکار ہے ۔ ہودایٹر کی زیادہ نظمیں دودناک مناظر پیش کرتی ہیں ۔
 ہولڈیرن (Holderin) اور ہائنے (Heine) بھی شاعری میں غم انگیز لہجے چھیڑتے
 ہیں ۔ غم کی یہ سب تصویریں ہمیں غم زدہ ضرور کرتی ہیں لیکن ہمارے غم
 کا علاج بھی کرتی ہیں ۔ میر کا غم بھی مثبت اور حیات افروز ہے ۔ وہ ہامیت
 کے شاعر نہیں ہیں بلکہ ان کی شاعری زندگی کے غموں میں ایسا ساٹھیں ہے جو ہم
 میں نیا اعتبار بحال کر کے ایسا حوصلہ دیتا ہے کہ ہم زندگی سے ہار گرنے لگتے
 ہیں ۔ شیلی بھی یوں کہتا ہے :

Our sweetest songs are those that tell of saddest thought

غم اور غنائی شاعری کا چولی دامن کا ساتھ ہے ۔ ہم میر گلو بھی دلہا کے بڑے
 غنائی شاعروں کے ساتھ رکھ سکتے ہیں ۔ دلہا کی دوسری قوموں نے رزمہ اور
 ڈرامائی شاعری میں کمال حاصل کیا لیکن وہ قوم جو عربی فارسی اور اردو کی
 روایت سے تعلق رکھتی ہے ، اس کا رجحان غنائی ہے ۔ حافظ کے بعد میر اس غنائی
 رنگ کے سب سے بڑے شاعر ہیں ۔ میر کے مزاج میں غنائی شاعری کی مخصوص
 نطرت موجود تھی ۔ وہ ایک ایسا حساس دل لے کر پیدا ہوئے تھے جیسا ایک
 غنائی شاعر کا ہونا چاہیے ۔ انسان زندگی کے تین پہلو ہوتے ہیں ۔ ایک علم
 رکھنے والا رجحان (Cognitive) جو علم کی طرف مائل کرتا ہے ، دوسرا عمل
 کرنے والا رجحان (Conative) جو انسان گلو عمل کی طرف لے جاتا ہے اور
 تیسرا جذباتی رجحان (Affective) جو انسان کو جذبات و احساسات کی دنیا میں
 لے جاتا ہے ۔ ایک لارسل انسان میں یہ تینوں پہلو ایک ساتھ موجود ہوتے ہیں ۔

میر کے لیے ، دوسرے غنائی شاعروں کی طرح ، علم و عمل کے بجائے تیسرا پہلو زیادہ اہم تھا ۔ ان کی زندگی کے حالات نے ، ان کی لاکھوں اور ہر آشوب زمانے نے ان کی حسیات میں درد و غم بھر دئے تھے ۔ مزاجاً بھی میر شروع ہی سے جذباتی تھے اور یہ چیز غنائی شاعر کے لیے موزوں ہے ۔ حافظ بھی غنائی شاعر ہیں لیکن وہ لائید نہیں ہوتے بلکہ ہر امید جذبات کے زیر اثر عالم وجد میں آ جاتے ہیں ۔ اپنے بیٹے کی موت پر جو غزل حافظ شیرازی نے کہی ، اس میں بھی امید کی لیے موجود ہے ۔ گوئیں بھی غم کا اظہار کرتا ہے لیکن اس کی تان بھی نشاط پر ٹوٹی ہے ۔ میر ، ہولڈین اور شیل کی طرح ، غم سے واسطہ رکھتے ہیں ۔ یہی ان کی زندگی کا بنیادی راگ اور جذبہ ہے لیکن ان کے ہاں جذباتی و فنی سطح وہی ہی ہے جیسی حافظ کے ہاں نظر آتی ہے ۔ اس سطح پر میر نے وہ اعجاز دکھایا جو کم شاعروں کو میسر آیا ۔

غنائی شاعری ایک مخصوص قسم کے فنی سلیقے کا مطالبہ کرتی ہے جس کی نمایاں خصوصیت آمد و بے ساختگی ہے ۔ یوں تو شعوری فنکاری پر صنف میں ضروری ہے لیکن غنائی شاعری میں لائق تصور کا حصہ شعور سے گہیں زیادہ ہوتا ہے اور اس لیے غنائی شاعری میں زبان اور رنگوں کی قدرتی آمیزش سب سے بڑا وصف ہوتا ہے ۔ میر کے ہاں یہ وصف اردو کے سب شاعروں سے زیادہ ہے اور انہیں حافظ کے برابر لا کھڑا کرتا ہے ۔ ان کی زبان جذبات کے تقاضوں کے مطابق رنگ بدلتی ہے اور اس فنی عمل میں ان کی غنائی خوبی مضمر ہے ۔ میر کا رنگ بیان ادب کی اعلیٰ ترین صفات کا حامل ہے ۔ اس میں رزمیہ (Epic) یا قصیدے کا سا شکوہ نہیں ہے اور نہ یہ مثنوی کی واقعیت کا حامل ہے ۔ یہ ایک گیت گانے والے کا رنگ ہے جو اپنے جذبات کی رو میں ایک فطری زبان میں گارہا ہے اور اپنے متنے والے کو وہی محسوس گراویا ہے جو وہ خود محسوس کر رہا ہے ۔ اس میں جو بھی رنگ آتا ہے وہ درد و غم کا حصہ بن کر بے ساختگی لیے ہوئے ہوتا ہے ۔ شعر میں استعمال ہونے والے الفاظ اپنی آواز سے اس تاثر کی ترجمانی کرتے ہیں ۔ اس کے یہ معنی نہیں کہ میر کے فن میں شعور کا حصہ نہیں ہے ۔ میر کا فن محض آرٹ نہیں ہے بلکہ فائن آرٹ ہے جس میں قدرتی جہاز کے ساتھ قدرتی ٹھہراؤ بھی ہے ۔ میر ایک ایسے گیت گانے والے شاعر ہیں جو گیت کی صفات کو قدرتی صلاحیت اور فنی شعور کے ساتھ ملا کر پیش کرتے ہیں ۔ غنائی شاعر کی سب سے اہم خصوصیت غنا یا موسیقیت ہے ۔ ہمارے ہاں اس پر عروضی کی حد تک تو توجہ دی گئی ہے لیکن یہ بہت کم دیکھا گیا ہے کہ شعر کا اثر اس پر اسرار غنا

سے کیا ہے جو شاعر کی انفرادیت سے تعلق رکھتا ہے۔ میر کے شعر اسی غنائی وجہ سے ہمیں اپنی طرف کھینچتے ہیں جو سادے سے سادے شعر میں بھی موجود ہے۔ شاعری میں جذبہ، لے اور آہنگ سے ادا ہوتا ہے اور جس شاعر کے مزاج کی بنیاد کسی مخصوص جذبے پر ہوتی ہے اس کی شاعری کی لے اور اس کا آہنگ بھی مخصوص ہوتا ہے۔ میر کے لفظوں کی آوازیں، بھروں کا وزن، قافیوں کی تکرار اور لفظوں کی ترتیب میں چھپا ہوا لہجہ اس راگ اور لے کو جنم دیتا ہے جو میر سے مخصوص ہے اور اردو شاعری میں لاثانی ہے۔ سودا کے ہاں سب کچھ ہے مگر میر کی طرح کوئی مخصوص راگ نہیں ہے۔ غزل سرائی میر سے پہلے بھی ہوئی اور آج بھی ہو رہی ہے لیکن میر کا یہ مخصوص راگ وہ مشترک ہے جس کے اثر تک کوئی اور شاعر نہیں پہنچ سکا۔ ان کے شعروں کا یہ راگ شعر سنتے ہی پہلے ہمیں مسحور کر دیتا ہے۔ اس کی لفظی اور معنوی خوبیوں تک اسی کیفیت کے ساتھ ہم بعد میں پہنچتے ہیں۔

غنائی شاعری ذاتی انکشاف کی شاعری ہے۔ وہ درد جو اسے بے تاب کر رہا ہے اور وہ مختلف قسم کے جذبے جو اس کی کیفیتِ درد سے پیدا ہو رہے ہیں، اس پر ایک ایسا عالم طاری کر دیتے ہیں جہاں الفاظ اپنے معانی اور غنائ کے ساتھ اس کی خدمت کو پہنچ جاتے ہیں اور جذبوں کو ایک نئی صورت دے دیتے ہیں۔ میر عاشق ہیں، عشق کے کرب سے بے تاب ہیں لیکن ان کا نئی ضبط اس میں توازن پیدا کر دیتا ہے۔ میر کے ہاں نئی سطح پر رومانیات کی انتہا ہندی اور کلاسیکیت کی پابندیوں کا ایک خوبصورت امتزاج ملتا ہے اور یہی توازن اور امتزاج میر کی شاعری کا کمال ہے۔

غنائی شاعری کسی بھی جذبے کا اظہار کر سکتی ہے لیکن زیادہ تر اس کا موضوع عشق ہوتا ہے۔ پتھرارک (Petrarch)، جسے قرون وسطیٰ کے بعد لٹراۃ الثانیہ میں غنائی شاعری کا موجد کہا جاتا ہے، عشق ہی کے گیت گاتا ہے۔ حافظ اور سعدی بھی عشق ہی کے واردات بیان کرتے ہیں۔ شیلی بھی، انقلابی طعنے ہونے کے باوجود، عشق ہی کا شاعر ہے۔ میر کی شاعری بھی عشقیہ شاعری ہے لیکن عشق ان کا ایک ایسا انفرادی تجربہ ہے جس سے ایسے ایسے پہلو سامنے آتے ہیں جو عام مشاہدے سے الگ ہیں۔ میر ان سب مشاہدوں کو اپنی غنائیت اور گہرے خلوص کے ساتھ ہمارا مشاہدہ بنا دیتے ہیں۔ ضبط میر کے مزاج کا حصہ ہے۔ یہ ضبط انہیں جنون میں مبتلا کر دیتا ہے لیکن یہی ضبط ان کے فن کو سنوار دیتا ہے۔ وہ زلدی بھر عشق کا بار اٹھائے رہے اور اسی

عشق کی احساسی تصویریں اٹارتے رہے ۔ یہ عشق درد و غم ضرور ہے لیکن اس کا اظہار ایک مرہم ہے ۔ عشق کی شدت ، شاعری کے ذریعے اس سے تسکین حاصل کرنے کا تخلیقی عمل ، فنی ضبط اور توازن ، اپنی ذات کو غیر معمولی اہمیت دینے کے باوجود اسے شاعری سے الگ رکھنے اور زندگی کے سمندر میں ڈبو کر لٹکانے کی قوت ، طرز فکر و ادا کی آفاقیت ، مخصوص راگ کی دلگیریت وہ خصوصیات ہیں جو میر کو دلیا کے عظیم لغاتی شاعروں کی صف میں لا کھڑا کرتی ہیں ۔

آئیے اب میر کی غزل کے چند اور چلو بھی دیکھیں ۔ میر کی شاعری میں انسان اور انسانی رشتوں کا گہرا شعور ملتا ہے ۔ ان کی شاعری میں زندگی اپنی اچھائیوں اور برائیوں ، کمزوریوں اور توانائیوں ، تضاد اور ہم آہنگی کے ساتھ ملتی ہے ۔ میر نے انسان اور زندگی میں گویا اپنی شاعری کی تجربہ گاہ بنایا ہے ۔ وہ زندگی سے بھاگتے نہیں ہیں بلکہ اس سے آنکھیں ملانے اور مقابلہ کرتے ہیں ۔ زندگی میں غم و خوشی اتنی اہمیت نہیں رکھتے جتنی یہ بات کہ انسان اپنے عمل اور جد و جہد سے ایسے نقوش ثبت کر جائے کہ وہ یاد رہے ۔ یاد رہنا موت سے مقابلہ کرنے کا ایک مثبت ذریعہ ہے اور فرد ، اپنی بے مائیگی کے باوجود ، تخلیقی سطح پر موت کا مقابلہ کر سکتا ہے ۔ دیکھیے میر ہم سے کیا کہہ رہے ہیں :

بارے دلیا میں رہو غم زدہ یا شاد رہو

ایسا کچھ کر کے چلو ہاں کہ جہت یاد رہو

میر کے انسان کا سر کسی کے آگے نہیں جھکتا ۔ وہ انہیں حیرت سے دیکھتے ہیں جنہیں زندگی خواہش ہے ۔ ان کا انسان خدا بننے کے خواب دیکھتا ہے لیکن ایسا خدا جس میں انسانی صفات موجود ہوں ۔ میر کا انسان اسی لیے فرشتے سے ارفع ہے ۔ وہ آذر بت تراش کو خدا سازی پر طعنے دیتے ہیں اور اس بات پر زور دیتے ہیں کہ ہم اپنے تئیں آدمی تو بنائیں ۔ انسان تخلیقی قوتوں کا مظہر ہے اور تخلیقی قوتیں ہی عالم کو جلا دیتی ہیں اور قابل دیدار آئینہ وجود میں آتا ہے ۔ میر کی ”انسان“ اس انسان کے مزاج میں شامل ہے لیکن اس طور پر کہ اس کی شخصیت یک رخ نہیں ہونے ہاتی ۔ میر کا انسان روسو کا ”انسان“ نہیں ہے بلکہ حسن عسکری کا وہ ”آدمی“ ہے جس میں ”مختلف قوتوں اور میلانات کے درمیان ایک توازن موجود ہے ۔“^{۱۱} میر کے ہاں محبت کا رشتہ انسان کی شخصیت میں بنیادی رنگ بھرتا ہے ۔ اسی سے ان کے ہاں نکر و عمل کی جہت مقرر ہوتی ہے ۔ میر کا فرد اپنی ذات کو غیر معمولی اہمیت دینے کے باوجود

اجتماعیت سے پورے طور پر وابستہ ہے۔ اس میں غم و نشاط دونوں الگ الگ نہیں بلکہ زندگی کا حصہ بن کر ملے جلے موجود ہیں۔ یہ دو شعر دیکھئے۔ ان دونوں شعروں کے تضاد سے میر کے انسان کی تشکیل ہوتی ہے :

مر کسو سے فرو نہیں آتا حیف بندے ہوئے خدا نہ ہوئے

الہی گھسے ہوئے ہیں چنہیں ہے ہندگی خواہش

ہمیں تو شرم دامن گیر ہوتی ہے خدا ہوئے

اس سطح پر وہ انسان کو ایک ہندی و عظمت دے کر اسے ساری کائنات پر پھیلا دیتے ہیں۔ یہی غائی تو وہ ظالم و جاہل ہے جس نے بار بار امانت اٹھانے کا حوصلہ دکھایا ہے اور اسی حوصلے کی وجہ سے یہ آئینہ قابل دیدار ہو گیا ہے :

آدمِ غائی سے عالم کو جلا ہے ورہ

آئینہ تھا تو مگر سابل دیدار نہ تھا

لیکن اس کے ساتھ شرط وہی ہے کہ آدمی خود کو آدمی بنائے :

خدا ساز تھا آخر بت تراش ہم اپنے تئیں آدمی تو بنائیں

ادنیٰ سے اعلیٰ کی طرف یہی وہ سفر ہے جو میر اختیار کرتے ہیں۔

میر کی شاعری کا تجزیہ کیا جائے تو وہ دو بنیادی علامتوں کے ذریعے اپنا اظہار کرتی ہے۔ دل اور دلتی۔ دل انسان کا وہ مرکز جس کے آئینے میں میر زندگی اور کائنات کا جلوہ دیکھتے ہیں اور دلتی اس تہذیب کا دل، جو مٹ رہی ہے۔ دل اور دلی کے افسانے نے ان کی شاعری کو وہ آہنگ دیا جو اٹھارویں صدی کی روح کا آہنگ ہے اور جس نے ان کی شاعری کو اس دور کی روح کا ترجمان بنا دیا۔ میر کی شاعری کو ان دو علامتوں کے حوالے سے سمجھا جا سکتا ہے :

دل و دلی دونوں ہیں گرچہ خراب

یہ کچھ لطف اس اجڑے فکر میں بھی ہے

میر کی انا پرستی اور اس سے پیدا ہونے والی بددماغی کے چت سے انسانے مشہور ہیں لیکن میر کا کہال یہ ہے کہ وہ اپنی انا کو شاعری میں اتنی ہی اہمیت دیتے ہیں جتنی تخلیقی سطح پر اس کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ ان کے تخلیقی تجربے میں خود کو کالتے اور اپنے سے الگ کر کے دیکھنے کی قوت موجود ہے اس لیے غالب کے برخلاف میر کی شاعری میں ”میں“ کا استعمال کم اور ”ہم“ کا استعمال عام ہے۔ میر نے اپنی ذات کو اجتماعیت سے کاٹا نہیں بلکہ اس میں پورے معاشرے کو شریک کر کے اپنے تجربے کو بیان کیا ہے۔ میر ”میں“

ہے ”ہم“ تک ایک لمحے گھرے سے گزر کر پہنچے تھے ۔ اس گھرے سے انہوں نے فرد کو ذات سے نکال کر زندگی کی اجنبیت میں شریک کر دیا اور تذکیر و تالیف کے فرق کو مٹا کر ”ہم“ کو انسان کا نمائندہ بنا دیا ۔ وہ جب اپنی بات ”ہم“ کے ساتھ کہتے ہیں تو میں ، آپ اور ص ب ان کے گھرے میں اس طور پر شریک ہو جاتے ہیں کہ گویا یہ بات ہم خود کہہ رہے ہیں یا پھر میر ہزاری ہی بات بیان کر رہے ہیں ۔ مثلاً یہ شعر دیکھیے :

ہم قبروں سے بے ادائی گیا
آن بیٹھے جو ہم نے ہمار کیا
وجہ یگانگی نہیں معلوم
تم جہاں کے ہو وہاں کے ہم بھی ہیں
دور پھرنے کا ہم سے وقت ہے کیا
بوجہ کچھ حال بیٹھ کر نزدیک
برسوں لگی رہی ہیں جب میر و ص کی آنکھیں
لب کوئی ہم صاحب ، صاحب نظر بنے ہے

یہ صورت ان کے تخلص کے ساتھ ہے ۔ یہ اتفاق کی بات نہیں ہے کہ جب میر کے بہترین اشعار کا انتخاب کیا جاتا ہے تو ان میں ایسے اشعار کی خاصی بڑی تعداد ہوتی ہے جن میں تخلص استعمال ہوا ہے ۔ جب وہ اپنے تخلص کے ساتھ خود کو مخاطب کرتے ہیں تو ان کا تخلص زندگی کا استعارہ بن جاتا ہے ۔ یہاں وہ اپنی ذات کی انتہائی بلندیوں پر پہنچ کر اس سے الگ بھی ہو جاتے ہیں اور میر ، میر صاحب ، میر جی ، میر جی صاحب بن کر ایک الگ شخصیت بن جاتے ہیں ۔ اسی لیے اکثر مقطعوں میں یوں محسوس ہوتا ہے کہ جہ تھی ، میر کو اپنے سے الگ کر کے مخاطب ہو رہے ہیں ۔ یہی وہ تخلیقی عمل ہے جس کے بارے میں ایلٹ نے لکھا ہے کہ ”شاعر اپنی ذات کو مسلسل کسی ایسی چیز کے پیروں سے گھرا رہتا ہے جو اس کی ذات سے زیادہ بیش قیمت ہے ۔ ایک فنکار کی ترقی اپنی ذات کی مسلسل قربانی اور اپنی شخصیت کو مسلسل معدوم کرنے میں مضمر ہے ۔۔۔ فن کار جتنا جامع ہوگا اسی قدر مکمل طور پر اس میں وہ آدمی جو دکھ اٹھا رہا ہے اور وہ دماغ جو تخلیق کر رہا ہے ، الگ الگ ہوں گے ۔“ ۱۱

میر کے مقطعوں میں یوں معلوم ہوتا ہے کہ جہ تھی ، میر کو اپنی ذات سے الگ کر کے اسے آواز دے رہے ہیں اور اسی سے مخاطب ہیں ۔ دکھ اٹھانے والے آدمی اور تخلیق کرنے والے شاعر کو الگ کر کے میر نے اپنی شاعری تخلیق کی ہے اور

اسی لیے اتنا اتنا ہرمت انسان الہی بڑی شاعری کر سکا۔ اب ذرا یہ چند شعر سنئے تاکہ اندازہ ہو سکے کہ ہم نے جو کچھ کہا ہے اس کی حقیقتاً کیا نوعیت ہے :

لینے ہی نام اس کا موندے سے چونک اٹھے ہو
ہے غیر میر صاحب کچھ ہم نے خواب دیکھا
رات تو ساری کئی متے پریشاں کوئی
میر جی! کسوٹی گھڑی تم بھی سو آرام کسرو
نہ بھاتی پہاری سو اسدوت نہیں
کھنچ میر تہہ سے ہی یہ غواریاں
کیا ہوتا کر پاس اپنے اے میر کہہو وہ آجائے
عاشق تھے درویش تھے آخر بے کس ہیں تھے، تنہا تھے
ہواد اس کی الہی خوب نہیں میر باز آ
نادان بھر وہ دل سے بھلایا نہ جانے کا
کلی میں اس کی کیا سو گیا نہ بولا بھر
میں میر میر گزر اس کو بہت ہسکار دیا
میر بھی کرے ہلا پر میر صاحب جی کہہو
جب نہ لب رونا ہی کڑھنا یہ بھی کوئی ڈھنگ ہے

انہی ذات کو الگ کرنے کا یہ عمل، جو منطقوں میں گھل کر نمایاں ہوتا ہے، میر کی شاعری کا بنیادی تخلیقی عمل ہے۔ اگر میر اس عمل میں کامیاب نہ ہوتے تو میر اتنے بڑے شاعر نہ بن سکتے کہ ہم انہیں دلیا کے بڑے شاعروں کے ساتھ رکھ سکیں۔ میر اردو کا ہی نہیں بلکہ ساری دلیا کی زبانوں کا ایک بڑا شاعر ہے۔

میر کی غزل کی ایسی بہت سی خصوصیات ہیں جن پر تفصیل سے لکھنے کی ضرورت ہے؛ مثلاً میر کی شاعری میں فنی منظر ان کے جذبے کا حصہ بن کر آتے ہیں۔ ایک ایسی تصویر جو آنے کی طرح صاف تو ہے لیکن جسے مصور اپنے مولف سے منحنہ غلطاس پر بنانا چاہے تو منہ سے خون ٹھوکنے لگے۔ میر اپنے تخلیقی عمل سے آنکھوں کے سامنے لفظوں سے ایسی صاف تصویر لا رکھتے ہیں جسے رنگوں سے ابھارنا ممکن نہیں ہے۔ اس میں میر کے مخصوص طرز و آہنگ کی وہ جھنکار موجود ہے جو میر کے ہر رنگ کو ایک نیا، اچھوتا رنگ بنا دیتی ہے۔ یہ تصویریں بظاہر خارجی رنگ لیے ہوئے ہیں لیکن یہ میر کے باطن سے خارج ہیں آں ہیں۔ یہ چند شعر دیکھئے :

ہزار آں ہے غنچے گل کے نکلیں ہیں گلاب سے
 نہال سبز جہد میں ہیں گلاب میں شراب سے
 مد رنگ بہاراں میں اب کی جو کھیلے ہیں گل
 یہ لطف نہ ہو ایسی رنگینی ہوا کی ہے
 کچھ موج ہوا بچساں اے میر نظر آئی
 شاید کہ ہزار آں زہیر نظر آئی

سرو لب جو ، لالہ و گل ، لہریں و سن ہیں شگونی بھی
 دیکھو جدھر ایک باغ لگا ہے اپنے رنگیں خیالوں کا

اسے اور بہت سے اشعار ہیں لیکن وہ دو شعر اور سن لیجیے جو آپ کے ذہن میں
 آ رہے ہیں اور ہم نے یہاں درج نہیں کیے ہیں :

چلتے ہو تو چمن گو چلیے گنتے ہیں کہ بہاراں ہے
 ہات پرے ہیں بھول گھلے ہیں کم کم باد و باراں ہے
 رنگ ہوا سے یوں نکمے ہے جسے شراب چوڑے ہیں
 آگے ہو سے خانے کے نکلو عہد باد گساراں ہے

لفظوں سے انہی ہوں یہ وہ منہ بواتی تصویریں ہیں جو میر کی یادوں کے نہاں خانے
 سے اس طور پر ابھری ہیں کہ میر کے مخصوص مزاج نے ان تصویروں میں
 بھی اپنا مخصوص رنگ بھر دیا ہے ۔ یہی طرز میر ہے ۔ طرز میر مختلف اجزا
 سے مل کر بنا ہے ۔ اس میں مختلف رنگوں نے مل کر ایک نیا رنگ بنایا ہے ۔
 اس طرز میں عاشق میر ، مجنوں میر اور شاعر میر تینوں کی آوازیں مل کر ایک
 ہو گئی ہیں ۔ اس عمل سے الہوں نے اُردو زبان اور اُردو شاعری کو انہی
 جاں ناک محنت سے جہاں پہنچایا وہ اُردو ادب کی تاریخ کا ایک عظیم واقعہ ہے ۔

تاریخ ادبیات کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ دنیا کی ہر زبان کی شاعری
 کسی کلاسیک زبان و ادب کی بنیاد پر گھڑی ہو کر فروغ پاتی ہے ۔ اُردو
 شاعری کے لیے یہ کلاسیک شاعری فارسی زبان کی شاعری تھی ۔ میر نے فارسی
 شاعری کی روایت کو تو اپنا لیا لیکن اُردو زبان کو فارسی زبان کا تابع نہیں بنایا ۔
 میر کے ہاں اس سطح پر ایک ایسا توازن ملتا ہے کہ ان کی شاعری پڑھنے والے
 محسوس ہوتا ہے کہ فی الواقع ہم اس زبان کی شاعری پڑھ رہے ہیں جسے ہم
 بولتے اور سنتے ہیں ۔ شاعری میں بول چال کی زبان کے استعمال سے ہی طرز میر
 پیدا ہوا جو ایک ایسا طرز ہے جس میں گہرا اثر بھی ہے اور محبوبیت کی وہ
 خصوصیت بھی جس نے میر کی شاعری کو خاص و عام دونوں میں مقبول بنا

دیا۔ اس سطح پر میر کو مولانا روم اور گونڈے کے ساتھ دیکھ کر دیکھیے۔ گونڈے کے فافٹ کے حصہ اول میں عام بول چال کی زبان استعمال ہوئی ہے اور اسی سے وہ طرز پیدا ہوا ہے جس سے جرمن زبان بولنے والے عوام بھی پوری طرح لطف اندوز ہوتے اور صاحبِ فوق، اعلیٰ تعلیم یافتہ خواص نے بھی اس میں چھپے ہوئے معنی پر سر دھتا۔ مولانا روم کی مثنوی میں بھی عام بول چال کی زبان استعمال ہوئی ہے اور اس طور پر ہوئی ہے کہ عوام و خواص، تعلیم یافتہ و غیر تعلیم یافتہ دونوں اس سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔ میر کی شاعری میں بھی یہی عمل ملتا ہے۔ وہ شاعرانہ طرز کے اس مقام پر کھڑے ہیں جہاں شاعری خواص و عوام دونوں کے لیے ہو جاتی ہے۔ طرز میر سادہ ہے لیکن ہرکار ہے اور شاعری کا کمال ہے۔ یہ اردو شاعری کی خوش قسمتی تھی کہ اسے اپنے ابتدائی دور ہی میں یہ طرز میر آگیا۔ یہ ایک ایسا طرز ہے جو بظاہر آسان اور سادہ معلوم ہوتا ہے لیکن اس میں شاعری گزرتا آسان نہیں۔ میر و -ودا کے طرز کا یہی فرق ہے کہ میر کے طرز کی تقلید و پیروی نہایت دشوار ہے لیکن اس کے برخلاف میرزا ابد رفیع سودا کے طرز کی تقلید پر صاحبِ فہم کر سکتا ہے۔ یہ طرز، شیخ سعدی کے طرز کی طرح بظاہر سہل معلوم ہوتا ہے لیکن یہ سہل بیخ ہے۔^{۱۲} اس ناقابلِ تقلید سادگی میں معنی کی تہیں اور احساس و جذبہ کی گہرائی اس طور پر چھپی ہوئی ہے کہ شعر نشتر بن کر ہمارے وجود میں اتر جاتا ہے۔ اس طرز کو محسوس تو کیا جا سکتا ہے لیکن جامعیت کے ساتھ بیان نہیں کیا جا سکتا :

سرری تم جہان سے گزرے ورنہ ہر جا جہان دیکر تھا

لگتا نہیں پتا کہ صحیح کون سی ہے بات

دونوں نے مل کے میر میں تو ڈبو دیا

سب ہم جس ہمار نے گسرات کی اس کو یہ اساتوان اٹھا لایا
اس کے ایسائے عہد تک نہ جھے عسرنے ہم سے بے وفائی کی
میر انٹ لیم باز آنکھوں میں ساری مستی شراب کی سی ہے
شام ہی سے بیوہا سا رہتا ہے دل ہوا ہے چسوراع فلس کا
تھسا میر عجب فقیر صابر شاگرد ہم نے اس سے کیہو شکایت نہ سنی
نہ شکوہ شکایت، نہ حرف و شکایت کہو میر جی آج کیوں ہو خفا ہے

اسی سادگی میں جہاں سہل بیخ کی خوبی موجود ہے وہاں اس سادگی میں ایجاز کے ساتھ ایسی کمال معنی بخیزی بھی ہے کہ چند الفاظ کے گزرنے میں دریا بہا

جاتا ہے۔ طرز میر کی خوبی یہ ہے کہ اس میں فصاحت و بلاغت ایک وحدت بن گئی ہیں۔ یہ چند شعر دیکھیے :

مرگِ مجنوب سے عقلِ گم ہے میر کیسا دوانے نے موت پہانی ہے
ہوگا کسو دیوار کے سائے میں بڑا میر کیا ربط بحث ہے اس آرام طلب کو
میرے تغیرِ حال پر مت جا انفاسات ہیں زمانے کے
کہا میں نے گل کا ہے کتنا ثابت کلی نے یہ من کس پر تبسم کیا
مصائب اور بھی پر دل کا جانا عجب اک ساتھ سا ہو گیا ہے

اس سادگی کو دیکھ کر خیال ہوتا ہے کہ طبع کی روانی میں یہ از خود پیدا ہو گئی ہے لیکن یہ سادگی اس شعور سے پیدا ہوئی ہے جس میں تخلیقی و تخلیدی شعور ایک ساتھ چلتے ہیں اور جسے میر نے لفظ ”سلیقہ“ سے ظاہر کیا ہے ع ”سلیقہ ہمارا تو مشہور ہے“ یا ع ”شرط سلیقہ ہے ہر اک امر میں“۔ میر اس سادگی کے لیے طرح طرح کے جن گزرتے ہیں۔ ایک طرف لفظوں کا رشتہ احساس و جذبہ سے جوڑتے ہیں اور دوسری طرف اس صوفی اثر کو بھی دھیان میں رکھتے ہیں جس سے شعر کا اثر معنی سے چلے ستنے یا بڑھنے والے لک پہنچ جائے۔ میر اس عمل سے ایک ایسے طرز کو جنم دیتے ہیں کہ میر کی رومانیت کلاسیکیت کے دائرے میں آ جاتی ہے۔ طرز میر میں یہ توازن قدرتی طور پر ضرور پیدا ہوا ہے لیکن اس میں کلاسیکی سلیقہ موجود ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ شعور اور لاشعور دونوں نے آہنگ میر سے دل کر یہ کام اس طور پر انجام دیا ہے کہ شاعری کمال پر پہنچ گئی ہے۔ یہی تمام کامیں فن کا طرہ امتیاز ہے۔

محاورات کا استعمال بھی اسی تخلیقی عمل کا حصہ ہے۔ محاورات ایک قسم کے مردہ استعارے ہوتے ہیں جن کا استعمال طرز میں بناوٹ بھی پیدا کر سکتا ہے لیکن میر کے ہاں محاورے اس طور پر زبان کا حصہ بن کر آئے ہیں کہ معلوم ہوتا ہے کہ یہ محاورہ اس طور پر اس سلیقے سے چلی ہار استعمال ہوا ہے۔ میر اپنے طرز سے اس میں نئی جان ڈال دیتے ہیں اور سادگی تکہر آتی ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے :

اب تو جاتے ہیں بت کدے سے میر بھر ملیں گے اگر غسسا لایا
مرگِ مجنوب سے عقلِ گم ہے میر کیسا دوانے نے موت پہانی ہے
دل وہ نگر نہیں کہ بھر آباد ہو سکے بھٹاؤ گے سنو ہو یہ ہستی اجاڑ کر

لینے ہی نام اس کا موندے سے چولک الھی ہو

ہے خبر میر صاحب کچھ تم نے خواب دیکھا

محاورات طرز میر میں رچلوٹ ، اثر آفرینی ، لہجے کی گرمی ، الفاظ کی بے ساختگی پیدا کرنے ایک نئی قسم کی سادگی کو ابھارتے ہیں ۔ عام طور پر سادگی کے معنی یہ لیے جاتے ہیں کہ اس میں کوئی رنگ نہ ہو ، لیکن دراصل سادگی میں رنگ اس طور پر استعمال ہوتے ہیں کہ ان کا مجموعی اثر سادگی کا ہوتا ہے ۔ محاورات کی طرح میر صنائع ہدائع کے استعمال سے بھی اسی سادگی کو ابھارتے ہیں لیکن میر ان صنائع کو اس طور پر استعمال کرتے ہیں کہ پہلی نظر میں معلوم نہیں ہوتا کہ میر نے انہیں کیسی استعمال کیا ہے ۔ رنگ ، محاورات ، صنائع ، منتخب و موزوں الفاظ اور صوتی اثر کے ساتھ مل کر اس قدر ہم آہنگ ہو جاتے ہیں کہ شعر کے اثر میں کم ہو کر ہم ان کے وجود کو ہی بھول جاتے ہیں ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کوئی حسینہ ازنے حسرت سے اس قدر ہم آہنگ لباس پہنے ہوئے ہے کہ لباس پر نگاہ ہی نہیں چلی ، حالانکہ یہ لباس اس کے حسن کو دوبالا کر رہا ہے ۔ یہی صورت میر کے ہاں تشبیہ کے استعمال میں ملتی ہے ۔ تشبیہ بھی شعر کے وجود کا حصہ بن کر اس طور پر آتی ہے کہ اثر ہمیں پہلے اپنی گرفت میں لے لیتا ہے اور تشبیہ شعر میں چھپ جاتی ہے ، مثلاً یہ دو تین شعر دیکھیے :

شام ہی سے بچھا سا رہتا ہے دل ہوا ہے چراغِ مفلس کا
لڑکی اس کے لب کی کیا گھبھی ہنکھڑی اک گلاب کی سی ہے

عہدِ جوانی رو رو کالا پیری میں لیں آنکھوں مولد
یعنی رات بہت تھکے جیسے صبح ہوں آرام کیا

ان مختلف عناصر کی یک جہتی سے میر اس اثر کو ، جس کا تجربہ الہوں نے کیا تھا ، لفظوں سے اس طور پر پیش کر دیتے ہیں کہ وہ اثر ان کی شاعری پڑھنے والے تک پہنچ جاتا ہے ۔ لیکن اس کے لیے شاعر کو جتنی گہرائی پڑنے میں ہے بلکہ شاعر کو اپنے جذبہ و احساس کے اظہار اور مخصوص اثر پیدا کرنے کے لیے سلیقہ و چاب کاہن کے ساتھ لفظوں اور تصانیف (Images) کی مدد لینی پڑتی ہے ۔ وہ اثر شاعر کے سامنے پہلے سے موجود ہوتا ہے ۔ فن کی شکل میں اس کے اظہار کے لیے وہ معروضی تلافیات (Objective Correlatives) تلاش کرتا ہے یعنی اشیا کو اس طرح ترتیب دیتا ہے ، مولف و محل اور واقعات کے تسلسل کو اس طور پر جاتا ہے کہ جب خارجی واقعات ، حسئی تجربوں کے ذریعے ظاہر ہوں تو وہ مخصوص جذبہ ، جو شاعر کے پیش نظر تھا ، ابھر آئے ۔ یہ کام

بصری مثال کے ذریعے کیا جا سکتا ہے۔ مثالوں کے ذریعے جذبات کا اظہار ہوگا اور زبان کو اس طور پر استعمال کرنے سے۔ حس قبول کا۔ اسی فنی عمل کے ذریعے پہلے سے سوچا سمجھا اثر پیدا کیا جا سکتا ہے۔^{۱۳} میر اسی عمل سے اپنے احساس و جذبہ کو اسی طرح شعر میں ڈھال دیتے ہیں جس طرح وہ خود ان کے اندر موجود تھا۔ میر کی شاعری کے گہرے اثر کا راز اسی تخلیقی فنی عمل میں پوشیدہ ہے۔

بول چال کی زبان سے گہرا رشتہ قائم رکھنے کی وجہ سے سادگی ان کا فنی مزاج ہے۔ اسی لیے میر تراکیب سے گریز کرتے ہیں۔ ویسے بھی اردو زبان تراکیب سے خالی ہے۔ اس میں جو تراکیب آئی ہیں وہ فارسی سے آئی ہیں۔ میر نے بھی ان تراکیب کا استعمال کیا ہے اور خاصا کیا ہے۔ دیوان اول و دوم میں ان کی تعداد زیادہ ہے لیکن میر کمال سادگی تک مختلف تجربات سے ہونے ہوئے پہنچے ہیں۔ بعض اشعار ایسے ہیں، جن کا ذکر آگے آنے کا، جن میں ہوا کا پورا مصراع فارسی ہے اور دوسرا مصراع خالص اردو ہے اور دونوں مصوعے دو لعلت ہیں، لیکن ایسے اشعار کی تعداد محدود ہے۔ ان کے ہاں عام طور پر فارسی تراکیب کا ہجوم نہیں ملتا اور جہاں وہ تراکیب استعمال کرتے ہیں ان سے وہ اردو شاعری کے اس اسلوب کو ابھارتے ہیں جو بعد کے دور میں غالب کے ہاں کمال کو پہنچا، جس میں فارسی تراکیب مخصوص رنگِ سخن کو جنم دیتی ہیں۔ میر کے ہاں یہ تراکیب عام طور پر اردو اسلوب سے ایک چان ہو گئی ہیں۔ یہ تراکیب شعر کے حسن میں تو اضافہ کرتی ہیں لیکن خود توازن کے ساتھ طرزِ میر سے ہم آہنگ رہتی ہیں اور ان کی یہ صورت بنتی ہے :

ہاں لافوس عشق تھا ورنہ گھٹتے آسو ہلک ٹک آئے تھے

ہائے اس زخمی شمشیرِ محبت کا جگر

درد کو اپنے جو ناچار چہا رکھتا ہے

کچھ نہ دیکھا پھر یز اک شعلہ بر بیچ و تاب

شع لگ ہم نے تو دیکھا تھا کہ پروانہ گیا

ہم گرم رو ہیں راورِ فنا کے شرِ صفت

ایسے نہ جائیے گے کہ کوئی کھوج پاسکے

ان تراکیب پر بھی میر کا ٹھہ لگا ہوا ہے مگر یہ ان کا منفرد طرز نہیں ہے۔ ان کے طرز کی انفرادیت مخصوص مثالوں (Images) سے پیدا ہوتی ہے جن سے ان کے مطالعے اور وسیع مشاہدے کا اندازہ کیا جا سکتا ہے اور گوشہ نشین میر

کی فرضی تصویر فضا میں تحلیل ہو جاتی ہے۔ انہوں نے جتنا سفر کیا اس دور میں
 اردو کے بہت کم شاعروں نے کیا ہوگا اور اس سفر میں دنیا سے آنکھیں بند کیے
 گزرنے کے بجائے انہوں نے زندگی کو قریب سے دیکھا۔ ان کے تصورات میں جو
 تنوع ملتا ہے اس کی وجہ اسی میں ہے لیکن اس تنوع کے باوجود ان کی مثالوں
 کا ایک مخصوص دائرہ ہے۔ وہ کائنات کے مختلف پہلوؤں پر نظر رکھتے ہوئے جو
 حسن ان میں دیکھتے ہیں اس کا تعلق ”ہناؤ سنگھار اور دلگہنی“ سے نہیں بلکہ
 ”نور“ سے ہے۔ ان کی شاعری میں چمک، فضا، آن بان کے تاثرات زیادہ ہیں۔
 جزئیاتی اثر سے زیادہ لطیفی اثر (Atmospheric) ہے انہیں دلچسپی ہے۔ وہ
 باریک ہیں لیکن لطیف چیز، ایک اچانک روشنی کی طرح، ان کے سامنے
 آتی ہے۔ مثلاً جب وہ کہتے ہیں کہ ع ”کلی نے یہ سن کر تبسم کیا“ تو پھول
 کے کھلنے کی فضا اس میں مسکراہٹ کا سا اثر پیدا کر دیتی ہے اور اس کی
 بے نوائی بھی مسجد میں آ جاتی ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے جیسے وہ اپنے حال
 میں محو ہیں اور زندگی کا جو تجربہ انہیں چوتھکانا ہے وہ اس کی روح کو دیکھنے
 ہیں اور اسے ٹھوڑ کر الفاظ میں رکھ دیتے ہیں۔ میر کی شاعری کی نشتریت میں
 یہ مثالیں بنیادی کام کرتی ہیں۔ میر کی تصویریں دل کو نیز نشتر کی طرح کاٹ
 کر نکل جاتی ہیں۔ معلوم نہیں ہوتا کہ نشتر لگا ہے لیکن کچھ ہی دیر بعد اس
 کی کاٹ کا احساس ہوتا ہے۔ یہ عمل ان کے تمام اچھے اشعار میں کم یا زیادہ
 موجود ہے۔ اسی لیے میر کی شاعری حد درجہ اثر انگیز ہے :

یوں الہے آہ اس گلی سے ہم جیسے کوئی چہاں سے الھتا ہے
 نہ تو آوے نہ جاوے بے قراری کسو دلت میر یونہی سر رہوں گا
 سب نام ترا لیجے تب چشم بھر آوے
 اس زندگی گزرنے کو کہاں سے جگر آوے

بال و بر بھی گئے چار کے ساتھ اب توقع نہیں رہائی کی
 ہنہ ہنہ بولتا بولتا حال ہمارا جانے ہے
 جانے نہ جانے گل ہی نہ جانے باغ تو مارا جانے ہے
 منع گرہ نہ کر تو اے لاصح اس میں بے اختیار ہیں ہم بھی
 یہ جو سہلت جسے گہری ہیں عمر دیکھو تو انتظار سا ہے کچھ
 میر کے تصورات فوری اثر ضرور رکھتے ہیں لیکن اس اثر کو پورے طور
 پر محسوس کرنے کے لیے ضروری ہے کہ قاری بھی اس تجربے کو توجہ سے
 محسوس کرے ورنہ ان اشعار کا نازک اثر چھب جائے گا۔ میر سادہ گو ہونے

کے باوجود مشکل شاعر بھی ہیں۔ ان کے اشعار بڑے گھر ہم اثر کے چاند ہیں ضرور آچلتے ہیں لیکن وہ اس کے بعد مزید غور و توجہ کے طالب ہوتے ہیں اور پھر ان کے حسن اور حسن معنی سے ہم پورے طور پر لطف اندوز ہوتے ہیں۔ میر کا کلام غور اور تحمل سے بڑھنے کی چیز ہے۔ اسی وقت ہم ان کی مختلف تہوں، اس کی گرم راقی، اس کی رنگا رنگ کیفیات کو محسوس کر سکتے ہیں۔ اس اثر انگیزی، اس لشریت میں صوری اثرات اور صوتی اثرات ایک ہم آہنگ راگ کو جنم دیتے ہیں۔ کبھی میر اس راگ کو عروضی لوازمات سے پورا کر دیتے ہیں۔ مثلاً:

موسم ہے نکلے شاغور۔ سے ہتے ہرے ہرے

پودے چمن میں بھولوں سے دیکھے بھرے بھرے

کبھی بحر کی نل اس موسیقیت کو جنم دیتی ہے:

جو جو ظلم کئے ہیں تم نے سو سو ہم نے اٹھائے ہیں

داغ جگر یہ کھائے ہیں، چھاتی یہ جراحت کھائے ہیں

طویل بحروں کے ذریعے میر اپنے جذبے کی شدت کو بھلا کر اور دھما کر کے خوش گوار بنا دیتے ہیں۔ یہاں گیتوں کے مزاج سے ایک ایسی مالوس فضا پیدا ہو جاتی ہے جس سے ذہن کو ”جھولے“ کا سا لطف مہیا ہو جاتا ہے۔ ”میر نے بحر متغارب و بحر متدارک میں ہائے سالم ارکان کے مختلف زخافات میں غزلیں کہہ کر (لہ صرف) اردو کو ہندی سے بہت قریب کر دیا (بلکہ) آج کل جو ہندی نما گیت کہے جاتے ہیں وہ (عام طور پر) انہیں ہجو میں ہوتے ہیں۔“ ۱۵

میر نے یہ اور اس قسم کے تجربے بھی اپنے راگ کی تلاش میں کئے جن میں برعظیم کی روح اور اس کی موسیقی موجزن ہے۔ یہ راگ چھوٹی، درمیانی اور بڑی بحروں میں یکساں طور پر موجود ہے۔ اس راگ میں تانے بانے کا سا زور شور اور تیز رفتاری نہیں ہے بلکہ یہ نیچے سروں میں دھیمی گئی میں اٹھتا ہے اور ایک خاص ہندی لٹک پہنچتا ہے لیکن اس میں لشریت اس درجہ ہے کہ وہ دلوں کو چیرتا ہوا چلا جاتا ہے۔ لفظوں اور ان کی ترتیب سے پیدا ہونے والی آوازیں، بحروں کا آہنگ، قانون کا استعمال، ردیف کی تکرار اور ان سب میں غم ملا لہجہ اس مخصوص راگ کو پیدا کرتا ہے جس سے ایک ایسی فضا بنتی ہے جو ہمیں مسحور کر دیتی ہے۔ یہ کیفیت وجد آفرین ہے ع ”مجلس میں بیت وجد کی حالت رہی سب گلو“۔ یہ وہی مخصوص راگ ہے جو میر کے علاوہ کسی اور شاعر کے ہاں نظر نہیں آتا۔ ہم میر کو اس راگ سے پہچانتے ہیں:

جادو کی 'بڑی برجہ' ایات تھا اس کا

مدہ لکھے غزل پڑھتے عجب سحر یان تھا

گولرج نے لکھا ہے کہ سچا شاعر روح میں موسیقی (Music in soul) لے کر پیدا ہوتا ہے۔ یہ موسیقی اس کے گرداز سے ہم آہنگ ہوتی ہے اور جب اپنے ایجاز و ارتکاز سے وہ اسے درجہ کمال تک پہنچا دیتا ہے تو عظیم شاعر ہو جاتا ہے۔ میر وہ شاعر ہیں جنہوں نے اسے کمال تک پہنچایا اور عظیم شاعروں کی صف میں شامل ہو گئے۔ میر کو اپنے اس کمال کا پورا احساس تھا :

دفتر لکھے ہیں میر نے دل کے اتم کے یہ

ہاں اپنے طور و طرز میں وہ فرد ہو گیا

یہ غرور، خدا کی طرح، سب فنکاروں میں ہوتا ہے مگر جس فنکار کا دعویٰ اس کے تخلیقی لفظ سے پورا ہو جائے اس کا غرور سچائی کا اظہار بن جاتا ہے۔ میر کے غرور کی بھی یہی نوعیت ہے۔ وہ اپنے سامنے اور تو اور سودا کو بھی خاطر میں نہیں لانے اور دعویٰ کرتے ہیں :

طرف مرا مشکل ہے میر اس شعر کے لب میں

یوں ہی سودا کہہو ہوتا ہے سو جاہل ہے کیا جائے

یہ بات اگر کوئی اور شاعر کہتا تو ہم اسے حقارت سے نظر انداز کر دیتے لیکن میر کا سودا کو جاہل کہنا ایک غور طلب بات ہے۔ جہالت سے مطلب ہنس گم علمی ہی نہیں بلکہ توازن کی وہ گمی بھی ہے جو علم سے دور ہوتی ہے۔ سودا شاعری کی پیدائشی قوت میر سے گم لے کر نہیں آئے تھے مگر انہوں نے اس قوت کو بے عارہ اور بے تکلف استعمال کیا اور وہ ایجاز و ارتکاز پیدا نہ کر سکے جو میر کے بہترین کلام میں ملتا ہے۔ دونوں کا مقابلہ ان کے اپنے زمانے میں بھی کیا گیا کہ سودا کا کلام "واہ" ہے اور میر کا کلام "آہ" ہے لیکن یہ تنقید بہت سطحی نوعیت کی ہے اور سطحی طور پر ہی ان دونوں شاعروں کا فرق نمایاں کرتی ہے۔

سودا اور میر دونوں پیدائشی شاعر تھے۔ دونوں کے اندر قوت تخیل اعلیٰ درجے کی تھی۔ دونوں کو اپنے اظہار پر پوری قدرت تھی۔ دونوں شعر کے ذریعے ہی مسائل لیتے تھے لیکن دونوں میں فرق یہ ہے کہ میر کے ہاں فن میں لہرلاؤ ہے۔ ایک ایسی نفاست ہے جس سے کلام میں فنی توازن پیدا ہو گیا ہے۔ سودا کے ہاں طبع کی ایسی روانی ہے کہ وہ گہری نہیں رکھتی بلکہ چھائی چشمے کی طرح تیزی سے بہتی چلی جاتی ہے۔ اسی لیے ان کے ہاں وہ ایجاز، ارتکاز

اور نوازون نہیں ہے جو میر کے فن کا کمال ہے ۔

میر و سودا دونوں نے کم و بیش سب اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کی ہے ۔ سودا کی خوبی یہ ہے کہ وہ ایک سطح کی کامیابی پر صنف میں حاصل کر لیتے ہیں جب کہ میر بنیادی طور پر غزل کے شاعر ہیں اور مثنویوں میں بھی غزل کے شاعر رہتے ہیں ۔ اس بنا پر بعض اہلِ ادب نے سودا کو میر پر ترجیح دی ہے اور ان کی ترجیح کی یہ ایک وجہ ہو سکتی ہے لیکن واضح رہے کہ سودا کی ہر صنف میں کامیابی اس درجے کی نہیں ہے جس درجے کی کامیابی میر نے صرف غزل میں حاصل کی ہے ۔ سودا کی ہمہ گیری قابلِ قدر ہے لیکن سودا کے ہاں ویسی انفرادیت نہیں ملتی جیسی ہمیں میر کے ہاں ، خصوصیت کے ساتھ ان کی غزل میں ملتی ہے ۔

سودا قصیدہ اور ہجو میں کمال حاصل کرتے ہیں جب کہ میر کا کمال غزل میں ظاہر ہوتا ہے ۔ سودا محوشِ دل انسان ہیں ۔ میر انتہائی حساس اور دردمند انسان ہیں ۔ سودا کا مزاج خارجیت کی طرف ہے ۔ میر اپنے دل کی دنیا میں رہتے ہیں ۔ مزاجوں کے اس فرق کے پیشِ نظر ایک کا دوسرے سے مقابلہ کرنا یا ایک کو دوسرے پر ترجیح دینا ممکن نہیں ہے لیکن یہ فرق ان دونوں کی الگ دنیا اور ان کی صلاحیتوں کا ایسا تضاد سامنے لاتا ہے کہ مقابلہ محض ایک ذاتی پسند و ناپسند کا معاملہ رہ جاتا ہے ۔ ہمارے دور میں سودا پر میر کو ترجیح دینے کا ایک بنیادی سبب یہ ہے کہ سودا نے جس صنف (قصیدہ) میں اپنا کمال دکھایا وہ اُس دور کی چیز تھی اور یہ صنف اب متروک ہو کر محض تارضی قدر و قیمت کی حامل رہ گئی ہے ۔ رہی ہجو یہ شاعری تو وہ لحنی شاعری کے مقابلے میں ہمیشہ کم راہ رہی ہے ۔ میر کی صنف (غزل) آج تک اس طرح مقبولِ عام ہے اور میر اس صنفِ سخن میں سودا سے بلا شبہ بہتر ہیں ۔

میر و سودا دونوں مسلم الثبوت استاد ہیں ۔ دونوں نے اردو زبان کی تعمیر میں برابر کا حصہ لیا ہے ۔ سودا نے اردو زبان کو مختلف اصنافِ سخن میں استعمال کر کے اسے وسعت دی ہے لیکن غزل میں جو لطافت و لفاقت میر نے حاصل کی وہ سودا کو نصیب نہیں ہوئی ۔ سودا کی شاعری دلچسپ اور قابلِ قدر ہے مگر ان کی شاعری دل کو اس طرح نہیں کھینچتی جس طرح میر کی شاعری ۔ فن کا شعور میر کو سودا سے کہیں زیادہ ہے ۔ سودا کی شاعری کا راگِ جشن و طرب کا راگ ہے جبکہ میر کے راگِ مہجّر کا کیفِ نشاط شامل ہے جو ہمارے دل میں اُتر جاتا ہے ۔

سودا ایک بڑے شاعر ہیں۔ ان کی چودت طبع حیرت انگیز ہے مگر ان کی شاعری ہاؤس احساس و جذبہ کی ویسی ترجاتی نہیں کرتی جیسی میر کی شاعری کرتی ہے۔ سودا انگریزی زبان کے شاعر ڈرائلن کی طرح پہلوانِ سخن ہیں۔ وہ اپنی نوتِ شعرگوئی کی بدولت ہمیں مرعوب کر دیتے ہیں۔ ان کا شعور مزاج، ان کے تخیل کی بلند پروازی اور ان کے مبالغے کی عظمت ہمیں متاثر کرتی ہے مگر میر، شبلی کی طرح کے شاعر ہیں جو ہم سے اتنے قریب آ جاتے ہیں کہ ان کے سانس کی گرمی ہمارے وجود میں اُتر جاتی ہے۔ ان کا مخصوص راگ ہاؤس خون میں گردش کرتے لگتا ہے۔ قبولِ خاطر اور لطفِ سخن میں بھی میر سودا سے بہت آگے نکل جاتے ہیں۔ میر کو ہم دنیا کے عظیم شاعروں کے ساتھ پیش کر سکتے ہیں۔ آج خدائے سخن میر ہیں، سودا نہیں ہیں۔ میر کا اثر، سودا کے مقابلے میں، وقت کے ساتھ ساتھ مسلسل بڑھ رہا ہے۔ ہمارے دور کے بہت سے شعرا نے میر کی شاعری کے ایک فوا سے رنگ سے اپنی شاعری کا رنگ بنایا ہے۔ میر کے دور سے لے کر اب تک بیشتر قابلِ ذکر شاعروں نے ان کی شاعری کی طرف رجحان ہوئی نظروں سے دیکھا ہے اور ان کے رنگِ سخن سے فیض اٹھا کر اعترافِ کمال بھی کیا ہے :

- سودا تو اس غزل کو غزل در غزل میں لکھ
(سودا) ہونا ہے تجھ کو میر سے اسناد کی طرف
اے مصحفی تو اور کہاں شعر کا دعویٰ
(مصحفی) بھتا ہے یہ الدارِ سخن میر کے موندہ پر
میں ہی اے ناسخ نہیں کچھ طالبِ دیوانِ میر
(ناسخ) کولت ہے جس کو کلامِ میر کی حاجت نہیں
میر کے شعر کا احوال کہوں کیا غالب
(غالب) جس کا دیوانِ کم از گلشنِ کشمیر نہیں
اے ہوا پر لے ہوا میر کا السلاز لصیب
(ذوق) ذوق، یاروں نے بہت زور غزل میں مارا
حالی سخن میں شیفہ سے مستفید ہے
(حالی) شاگردِ میرزا کا، مقتصد ہے میر کا
میر کا رنگ یوں نہیں آسان اے داغ
(داغ) اپنے دیوان سے ملا دیکھیے دیوانِ ان کا

ہم ہیں کیا چیز جو اس طرز پہ جاہلی اکبر
(اکبر) تاسخ و ذوق بھی چپ چل نہ سکے میر کے ماثو
شعر میرے بھی ہیں 'ہر درد ولیکن حسرت
(حسرت) میر کا شیوہ کشتار کہاں سے لاؤں
میر کے آگے زور چل نہ سکا
تھسے بڑے میرزا بگانبہ دہنگ
(ہنگامہ)

یہ صرف چند اشعار ہیں ورنہ ایسے اشعار کی ایک قطار بنائی جا سکتی ہے۔
آئیے اب یہ بھی دیکھنے چلیں کہ مشرق و مغرب میں میر کی شاعری کا کیا
مقام ہے۔

غزل گوئی کی روایت، جو عرب سے شروع ہو کر ایران میں کمال کو
پنچی ہے اور اردو شاعری کی اہم ترین صنف بن جاتی ہے، میر اس روایت کے
پہرین نمائندوں میں سے ایک ہیں۔ وہ روایت غزل گوئی کے نہ صرف تمام تقاضے
پورے کرتے ہیں بلکہ اس میں ایک ایسا نیا رنگ بھی بھرے ہیں جو میر کا اپنا
انفرادی رنگ ہے۔ اس مخصوص رنگ میں انھوں نے وہ وسعت اور گہرائی پیدا
کی ہے جو آج تک کسی فارسی شاعر کو بھی میسر نہیں آئی۔ ان کی شاعری کا
رنگ سدا بہار اور دائرہ آفاقی ہے۔ انھوں نے عشقیہ شاعری کو فلسفاتی، اخلاقی
اور فلسفیانہ عظمت سے معمور کر دیا ہے اور علم و اہم کو کائنات کا حصہ
بنا کر اسے رجائیت میں تبدیل کر دیا ہے جہاں علم و نشاط ایک ہو جاتے ہیں۔
میر نے شاعری میں لشتریت پیدا کر کے جذبہ و احساس کی تصویروں کو ایسا
موثر بنا دیا ہے جو دنیا کی اعلیٰ ترین شاعری کی خصوصیت ہے۔ میر نے ایک
ایسا طرز پیدا کیا ہے جو آج بھی اردو شاعری کا بنیادی طرز ہے اور جس کی
وجہ سے میر، اثر کے اعتبار سے، آج بھی اسی طرح زندہ و باقی ہیں جس طرح اپنے
دور میں تھے۔ اہلیہ نے کہیں لکھا ہے کہ عظیم شاعر روایت کا مکمل نمائندہ
ہوتا ہے۔ میر غزل کی روایت کے مکمل نمائندے ہیں۔ رومانی تنقید کے لحاظ سے
ایک عظیم شاعر عظیم الفردابت کا حامل ہوتا ہے۔ میر اس لحاظ سے بھی عظیم
شاعر ہیں۔ میر ایک ایسے شاعر ہیں جو تنقید کے ہر نئے نظریے کے لحاظ سے
بھی ہمیشہ عظیم رہیں گے۔ ان کے ہاں کلاسیکیت اور رومانیت کا حسین امتزاج
ہے۔ میر دنیا کے ان شاعروں میں سے ایک ہیں جو ہر ملک اور ہر ادب میں
عظیم سمجھے جاتے ہیں اور انھیں عالمی شاعر (World Poet) کہا جاتا ہے۔
اگر دنیا کی شاعری میں ہمیں اپنا نمائندہ بھیجنا پڑے تو ہم میر ہی کو اپنی

نمائندگی کے لیے بھیجیں گے۔ سودا، غالب اور انبال کی اپنی انفرادیت ہے مگر جب ہم انہیں میر کے ساتھ رکھ کر دیکھتے ہیں تو شاعری کے فن، یعنی طرزِ ادا اور غنائیت میں، میر ان سب سے آگے نظر آتے ہیں۔ غزل کی روایت کے ابنِ عظیم شاعروں کا اگر نام لیا جائے تو سعدی و حافظ کے ساتھ ہی میر کا نام آئے گا۔ حافظ کی غنائی قوتوں کو کوئی شاعر نہیں پہنچتا اور میر اپنی وجدِ آفرینی میں ان سے پیچھے رہ جاتے ہیں۔ لیکن وہ حافظ کے بعد اور سعدی کے ساتھ کھڑے ہو جاتے ہیں۔ میر کے ہاں سعدی کا مافیائی توازن ہے۔ وہ سادگی کے ساتھ لطافت و تہ داری پیدا کر کے اپنی غنائی قوتوں کا ویسا ہی اظہار کرتے ہیں جیسا ہمیں سعدی کے ہاں نظر آتا ہے۔ میر کی شخصیت سعدی کی طرح پہلو دار نہیں ہے اور نہ ان کی شاعری میں وہ وسعت ہے لیکن گہرائی، آفاقیت اور زورِ کلام میں ان کی غزل سعدی کی غزل کی ہم باہر ہے۔ مشرق میں سعدی، حافظ اور میر ہی غزل کی روایت کے تین ممتاز ترین نمائندے ہیں۔

مغربی دنیا کے شاعروں میں میر ورجل، ڈالٹن، چوسر، شیکسپیئر اور گوئٹے وغیرہ کے کمالاتِ شاعری تک نہیں پہنچتے اور وہ اس لیے کہ میر و مغرب کی روایتِ شاعری کے مزاج میں زمینِ آسمان کا فرق ہے۔ مغرب کی شاعری زیادہ تر شاہجی ہے اور غزل داخلِ شاعری ہے۔ مغرب میں داخلی شاعری کے ممتاز نمائندے، رومانیت کے آغاز کے ساتھ اسیسویں صدی میں ابھرنا شروع ہوئے جن میں وٹسورڈ، گولرچ، ہائون، شیلی، کیٹس الکرہیزی کے، ہیوگو اور بودلیر فرانسیسی کے اور ہولڈین اور ہائے جرمنی کے ممتاز شعرا ہیں۔ ان شعرا کی طرح میر کی فطرت بھی رومانی ہے۔ میر کے بابِ بودلیر کا غم ہے۔ ہائے کا راگ اور سادگی ہے اور زورِ کلام میں وہ شیلی کی طرح نظر آتے ہیں۔ ہم چلتے کہیں لکھ آئے ہیں کہ میر اور شیلی دونوں نے ایک ہی بات کہی ہے لیکن شیلی (Shelly) کے غم میں غمِ بغاوت (Melancholy of Revolt) ہے اور میر کا غم، کیٹس (Keats) کی طرح صبر و تسلیم و رضا کی غم گینی (Melancholy of Submission) کا حامل ہے۔ میر اسے ایک حقیقت مان کر صبر و رضا کا ثبوت دیتے ہیں اور بودلیر کی طرح اسے آفاقیت سے ہم کنار کر دیتے ہیں۔ میر کے کلام کی پختگی، زور اور فن ان شعرا سے کسی طرح کم نہیں ہے۔ وہ ان عظیم رومانی شعرا کے ہم رتبہ ہیں۔ جدید شاعری کا جو عالمی رنگ ہے اس میں بھی میر عالمی شاعروں کے ساتھ کھڑے نظر آتے ہیں۔

میر نے اپنی تخلیقی قوتوں سے زندگی کا دس چھوڑ کر اسے اپنی شاعری کے

گولے میں بند کر دیا ہے ۔ جب تک زندگی باقی ہے میر کی شاعری بھی ہاتھ کی ۔ آنے والے زمانوں میں شاعری اپنا چولا بدلے گی ، جیسا کہ میر کے زمانے سے اب تک بدلتی رہی ہے ، لیکن میر کی مشعل اسی طرح روشن رہے گی جیسی اب تک روشن رہی ہے :

جانے کا نہیں شور سخن کا سرے ہرگز

تا حشر جہاں میں سرا دیوان رہے گا

میر کی غزل کا یہ مطالعہ نامکمل رہ جائے گا اگر زبان کے سلسلے میں ان کی غزلیات کا جائزہ نہ لیا جائے ۔ میر نے کئی کوچوں اور جامع حجب کی سیڑھیوں پر بولی جانے والی عام بول چال کی زبان کو شاعری میں استعمال کر کے ایک وقت دو کام کئے ۔ ایک یہ کہ شاعری کا رشتہ براہ راست سارے معاشرے سے جوڑ دیا اور دوسرے یہ کہ عام بول چال کی زبان تخلیقی شعور کی بھٹی میں ہلک گزر ایسی لکھری کہ اس کی قوتِ اظہار دوچند ہو گئی اور اس کا ارتقا قیز ہو گیا ۔ اس زبان کا مقابلہ اگر آبرو و ناجی کی زبان سے کیا جائے ، جو ولی کی زبان سے اگلا قدم ہے ، تو ہمیں آبرو و ناجی کی زبان محدود اور گچھلک نظر آتی ہے اور میر کی زبان چامیت و پسہ گبریت کے ساتھ صاف و پُر قوت نظر آتی ہے ۔ میر کے ہاں زبان کی سطح پر ایک گہرے فنی شعور اور موزوں ترین لفظوں کو شعر میں جانے اور ٹانگنے کا احساس ہوتا ہے ۔ میر نے متداول جذبات و احساسات کو بول چال کی زبان میں اس طور پر سمویا کہ اس سے ایک وقت شاعری اور زبان دونوں کے سامنے نئے نئے امکانات کے دروازے کھل گئے ۔ اس میں جرأت و مصحفی کی زبان کے امکانات بھی موجود ہیں اور نظیر اکبر آبادی ، غالب ، موسیٰ اور داغ وغیرہ کی زبان کے بھی ۔ تخلیقی و فنی سطح پر یہ ایک جہتِ عظیم تجربہ تھا جسے میر نے نہایت کامیابی کے ساتھ انجام دیا ۔ میر کی زبان فارسی کے زیر اثر نہیں ہے بلکہ فارسی الفاظ و تراکیب اردو کے مزاج میں ڈھل کر ایک نئی صورت اختیار کر لیتے ہیں ۔ میر کی زبان فارسی کے اقتدار کو ختم کر کے اردو کی حاکمیت قائم کر دیتی ہے ۔ میر کی شاعری خالص اردو زبان کی شاعری ہے ۔ اس بات کی وضاحت کے لیے میر کا یہ شعر دیکھیے :

نہ تو آوے نہ جاوے بے قراری کسودن میر یوں ہی سر رہوں گا

اس شعر میں صرف ایک لفظ بے قراری کا تعلق فارسی عربی زبان سے ہے ۔ شعر میں بے قراری کا لفظ کلیدی حیثیت کے باوجود اس طور سے دوسرے لفظوں کے زیر اثر ہے کہ اس لفظ کے معنی معلوم ہونے بغیر بھی شعر کا اثر و مفہوم

سننے والے تک پہنچ جاتا ہے۔ بے قراری کے معنی کی تشریح اس شعر کے دوسرے الفاظ کر رہے ہیں۔ میر کا ایک شعر ہے :

مصائب اور تھے ہر دل کا جانا عجب ایک ساتھ سا ہو گیا ہے

اس شعر میں کل ۱۳ الفاظ استعمال ہوئے ہیں جن میں سے چار لفظ — مصائب ، دل ، عجب ، ساتھ — عربی فارسی کے ہیں۔ دل اور عجب عام الفاظ ہیں جو روزمرہ کی زبان پر جڑے ہوئے ہیں لیکن مصائب اور ساتھ خواص بولتے ہیں۔ میر نے ان چار لفظوں کو دوسرے نو لفظوں کے ساتھ اس طور پر بٹھایا ہے کہ مصائب اور — ساتھ کے معنی معلوم ہوئے بغیر بھی شعر کا اثر اور مفہوم قاری تک پہنچ جاتا ہے اور ان الفاظ کے معنی خود بخود اس پر واضح ہو جاتے ہیں۔ یہ چار الفاظ شعر کی زبان پر حاوی نہیں ہیں بلکہ دوسرے لفظوں کے ساتھ مل کر ان جیسے ہی ہو گئے ہیں۔ میر کا ایک اور شعر دیکھئے :

لینے ہی نام اس کا سونے سے چونک اٹھی ہو
ہے خیر میر صاحب کچھ تم نے خواب دیکھا

اس میں نام ، خیر ، صاحب ، خواب چار لفظ فارسی عربی کے ہیں لیکن یہ چاروں لفظ عام بول چال کا اسی طرح حصہ ہیں جس طرح اس شعر کے دوسرے الفاظ۔ جہاں اردو زبان کی وہ صورت وجود میں آئی ہے جیسے ہم خالص اردو کہتے ہیں۔ مخصوص لہجے کے ساتھ زبان کی یہ صورت میر کی دین ہے۔ یہ کام اتنا مشکل اور بڑا تھا کہ اس میں گالیاہوں اور لاکھوں کو الگ الگ گھڑنا مشکل ہے۔ میر لاکھوں سے گالیاہوں کی طرف بڑھے ہیں۔ یہ دونوں ان کے تخلیقی عمل کا حصہ ہیں۔ ان کا ہست ان کے ہست سے وابستہ ہے اور ان کے درمیان رشتہ تلاش کر کے ہی ہم میر کے تخلیقی و فنی عمل کو سمجھ سکتے ہیں۔ دانتے نے لکھا ہے کہ ”بہتر چیزیں بدتر سے مل کر بدتر میں بھی بہتری پیدا کر دیتی ہیں۔ یہ بات اس وقت صحیح ہے جب کہ امتزاج مکمل ہو۔“ ۱۶۱۱ میر کے ہاں یہ امتزاج اپنی تکمیل کی ایک منزل سر کر لیتا ہے۔

عام بول چال کے استعمال کی میر کے ہاں دو صورتیں ملتی ہیں۔ ایک وہ کہ جہاں عام لفظوں اور محاوروں کو شعر میں پورے طور پر سمو کر وہ ایک جان نہ بنا سکے یا شعر میں ابتذال پیدا ہو گیا۔ دوسری وہ ، جہاں ایک جان ہونے سے شعر میں لشریت اور ضرب المثل بننے کی قوت پیدا ہو گئی۔ پہلی صورت کے یہ چند شعر دیکھئے :

خوف ہم کو نہیں جنوں سے کچھ یوں تو مجنوں کے بھی چھا ہی ہم

جوٹھے دل کے ایسے بتاں مشہور بس میں اعتبار رکھتے ہیں
 خرابی کچھ نہ بوجھو ملکتِ دل کی عمارت کی
 لہروں نے آج کل منبو وہ آبادی ہی عمارت کی
 کہنے لگا نہ وہی بگ انسا کیوں ہوا ہے مڑی اسے جا بھی
 ہمیں غش آگیا تھا وہ بدن دیکھو بڑی کلون لٹی ہے جاں پر سے
 نہ بوجھو کچھ لبر ترسا بھیجے کی کیفیت
 کہوں تو دخترِ رُز کی لہانِ جل جاوے
 مطلب گو تو پہنچتے نہیں اندے کے سے طور
 ہم مارتے بھرے ہیں ہونہی لہتے ٹوٹے
 مت ان محازوں کو خالی ساز دیں جالو
 گلہ ایک ایسے کی خاطر یہ لہاتے ہیں گے سہت

میر پر قسم کے لفظوں، محاوروں کے استعمال کا تجربہ کرنے سے نہیں لڑتے۔ کامیاب
 ناکامی کا پتا تو استعمال کے بعد ہی چل سکتا ہے۔ یہاں بھی وہ عام زبان گو
 تخلیقی چاشنی دینے کی کوشش کر رہے ہیں۔ ان کا لہجہ اور طرزِ بیان بھی موجود
 ہے۔ اسی تجربے میں جہاں وہ کامیاب ہوتے ہیں تو ایسے کامیاب ہیں کہ ان کا
 شعر جادو اثر ہو کر جاری زبان کا حصہ بن جاتا ہے۔ یہی وہ دوسری صورت
 ہے جہاں میر میر بن جاتے ہیں۔ یہ چند شعر دیکھیے :

اب تو جاتے ہیں بت کدے سے میر بھر ملے گے اگر خدا لایا
 میر صاحبِ زمانہ نازک ہے دولوں ہاتھوں سے تھامے دستار
 شکوہِ اہلہ ابھی سے میر ہے یسارے ہنوز دل دور
 ہم ہوتے تم ہوتے کہ میر ہوتے اس کی زلفوں کے سب امیر ہوتے
 جہت سہی گولہ تو سر رہنے میر بس ایسا تو اتنا ہی مقدور ہے

حدیثِ زلفِ دواز اس کے منہ کی بات بڑی

کبھو کے دن ہیں بڑے ہاں کبھو کی رات بڑی

بہرتے ہیں میر غوارِ گولہ بوجھتا نہیں

اس عاشق میں عزتِ سادات بھی گئی

جہاں عام بول چال کی زبان تخلیقی چاشنی کے ساتھ ایک ایسی شائستگی میں ڈھل
 گئی ہے جو بیک وقت عام و خاص سب کے لیے قابلِ قبول ہے۔ اس تخلیقی عمل
 نے زبان کے اندر اثرِ بیان کی وہ توت پیدا کر دی کہ وہ زبان، جو آرزو کے دور
 میں لڑکھڑا لڑکھڑا کر چلتا سیکھ رہی تھی، میر کے دور میں میر کے ساتھ ہی

ایک مستقل ادبی زبان بن گئی۔ میر نے عام بول چال کی زبان کو شاعری کی زبان بنا کر جاگیر دارانہ ذہنیت کا وہ بت بھی ٹوڑ دیا جس نے زبان کی حقیقی ترقی کے راستے کو روک رکھا تھا۔ یہ اتنا بڑا اور مثالی تجربہ تھا کہ ہر دور گو زبان کی سطح پر یہ کام مسلسل کرتے رہنے کی ضرورت ہے۔ ہندی الفاظ کا اخراج بھی عام زبان کے استعمال کا نتیجہ تھا۔ آبرو و لاجی کے دور میں ہندی الفاظ ایک تو تلاشِ ابہام کی وجہ سے مصنوعی طور پر استعمال ہو رہے تھے یا پھر روایتِ ولی کی پیروی میں اس دور کے شعرا الجھو، سجن، برہم، بریت، ادھ، سوہن، دوہن، دوس، دوجا وغیرہ کے الفاظ استعمال کر رہے تھے۔ میر کے ہاں یہ دونوں وجہیں نہیں تھیں۔ وہ تو صرف ان الفاظ کو استعمال کر رہے تھے جو عام بول چال کی زبان کا حصہ تھے۔ یہی ان کا معیار تھا۔ ع ”آہا نہیں یہ لفظ تو ہندی زبان کے بیچ“۔ اسی معیار کے پیشِ نظر متعدد ہندی و پراکرتی الفاظ میر کی شاعری میں استعمال ہوئے ہیں، مثلاً قدان، مولد، مندے، تنک، نگر، ٹپٹ، سوئے، سرون، منکا، پران، کسالا، سجن اور ہون، وسواس، ٹہنت، کون، جندھر، بھسنت، سدھ، بجن، مندیل، قد، ٹھوڑ، چتیرے، دھیر، اچرج، سانجھ، بوجک، کڈھب، پرکھا، بھکھ، ڈالک وغیرہ۔ جب تک یہ الفاظ عام بول چال میں استعمال ہوتے رہے میر کی شاعری میں بھی استعمال ہوتے رہے اور جب عام زبان سے خارج ہوئے تو میر کی شاعری سے بھی خارج ہو گئے۔ دیوانِ اول میں ان کی تعداد زیادہ ہے۔ دیوانِ دوم میں یہ تعداد کم ہو جاتی ہے اور دیوانِ ششم تک یہ تعداد اور کم ہو جاتی ہے۔

میر کے ہاں بھی صورتِ فارسی تراکیب کے ساتھ ہے۔ دیوانِ اول میں فارسی تراکیب خاصی بڑی تعداد میں نظر آتی ہیں لیکن وقت کے ساتھ ساتھ ان کی تعداد کم سے کم تر ہوتی دیوانِ ششم میں بہت کم ہو جاتی ہے۔ اب میر ان تراکیب کے بغیر اپنی بات کہنے پر پوری طرح قادر ہو گئے ہیں۔ لیکن یہ فارسی تراکیب جس طور پر میر کے شعر میں آئی ہیں، اردو اسلوب کا حصہ بن کر آئی ہیں۔ خالصِ اردو میں اخفات نہیں ہے۔ فارسی میں دو یا دو سے زیادہ لفظوں کو اخفات سے جوڑ کر مرکب شکنیں بناتے ہیں۔ اخفات کا قائلہ یہ ہے کہ اس سے اظہار میں اختصار پیدا ہو جاتا ہے اور ”کا، کی، کے“ کے استعمال سے جو طوالت اور جھول پیدا ہوتا ہے وہ اخفات سے برجستگی میں بدل جاتا ہے۔ اسی لیے فارسی اخفاتِ اردو نظم و نثر کا ایک جزو بن گئی ہے۔ میر کے ہاں فارسی تراکیب کی بھی دو صورتیں ہیں۔ ایک وہ تراکیب جو فارسی شاعری سے براہِ راست آئی

ہی اور دوسری وہ تراکیب جنہیں میر نے اپنے باطن کے اظہار کے لیے خود وضع کیا ہے۔ میر کے ہاں ان دونوں قسم کی تراکیب کی نوعیت واضح کرنے کے لیے ۳۱ جہاں میر کے کلام سے چند فارسی تراکیب درج کرتے ہیں :

”کشتہ‘ ستم - برنگی سبز نورسہ - بالمال صد چغا - سبزہ یگانہ - صد خانمان خراب - ناوگی بے خطا - کشتگانِ عشق - زہرواںِ رابر فنا - بے خوداںِ محفلِ تصویر - سنگِ گرانِ عشق - صدفِ ناتواں - نیمکِ مرغِ کباب - طائرِ رنگِ حنا - دیدہ حیرانِ تماشاں - طائرِ سدہ - سرشیرِ رو سے خاں - چشمِ پشت پا - شعلہ‘ ہر بیچ و تاب - خاک افتادہ ویرانہ - صدفِ وفائے گل - صفتِ ہستی - جریدہ عالم - سمی طوایرِ حرم - طائرِ پرویدہ - مرغِ گرفتار - آوازِ دلِ غرائز - دیدہ خوبار - دیدہ بے اختیار - چشمِ گریہ فاک - گدائے کوئے محبت - اسیرانِ بلا - سجادہ بے تہ - گردنِ مینائے شراب - حیرانیِ دیدار - جلوہ گہ ہار - کیسوئے مشک‘ بو - صفتِ خاطر - نو گرفتارِ دامنِ زلف - سر‘پوشور - داخلِ خدامِ ادب - دلِ خانہ خراب - دامنِ گنجینِ چمن - ہیرِ دیوارِ گلشن - شامِ شہرِ وصال - حسرتِ وصل - خیالِ رخِ دوست - بسیاریِ الم - ذوقِ جراحت - لطفِ قبائے تنگ - آنقرہ سوزانِ عشق - قربانِ گمِ وفا - خنجرِ بیداد - حجابِ رخِ دلدار - زورِ داغِ دل - سیرِ سرکوبہ و بازار - گردنِ تنکِ حوصلہ - مرغانِ گرفتارِ چمن - مردنِ دشوار - دانہ‘ اشک - متاثرِ زہرِ بر - شعاعِ آخرِ شب - آنقرہ گل - مالندہ‘ لفظِ ہا - مردنِ دشوارِ رفتگان - تکلیفِ ہاغ - تہِ تیغِ ستم - حرفِ شگونِ وصلِ ہار - چراغِ زہرِ دامن - غافلانِ دہر - چشمکِ گل - بختِ دلربا و خیرہ وغیرہ۔“

یہ تراکیب میر کے کلام میں اردو اسلوب کا حصہ بن کر آئی ہیں لیکن میر کے کلام میں ایسے شعر بھی ملتے ہیں جن میں ایک مصرع تراکیب کی وجہ سے پورے طور پر فارسی ہے اور دوسرا مصرع اردو۔ ان اشعار میں میرزا غالب کے اسلوبِ شاعری کے امکانات اس طور پر ابھرتے ہیں کہ اگر انہیں کلامِ غالب میں ملا دیا جائے تو پہچان دشوار ہوگی۔ یہ چند اشعار دیکھیے :

داغِ فراق و حسرتِ وصل ، آرزوئے شوق
میں ساتھ زہرِ خاک بھی ہنکاہ لے گیا

گرمی، عشق، مبالغہ، نشو و نما ہوئی
 میں وہ نہال تھا کہ اکا اور چل گیا
 اشک تر، قطرہ غوں، لغتِ جگر، ہارِ دل
 ایک سے ایک مددو آنکھ سے پتہ نکلا
 کلور کلور مڑا ہزار و دلِ زار و لہزار
 گتہ گتے اسے شہابی کی چھڑا ہا نہ گیا
 چشم بغد و اشک سرخ آہ دلِ حزین ہے ہاں
 شیشہ خوں ہے سے نہیں ابر نہیں ہوا نہیں
 دودِ دل، زخمِ جگر، کلفتِ غم، داغِ لراق
 آہ عالم سے مرے ساتھ چلا کیا کیا کچھ
 غمِ لراق ہے دبالتہ گردِ عیش وصال
 نقطہ مزا ہی نہیں عشق میں ہلا بھی ہے

فارسی روایت کی پیروی کے باوجود یہ فارسی بن میر کے مزاج سے مناسبت نہیں رکھتا۔ یہ بھی میر کا ایک تجربہ تھا۔ جب میر اس اسلوب سے گزر کر اردو اسلوب کی طرف آئے تو وہ انفرادیت پیدا ہوئی جسے ہم رنگِ میر کہتے ہیں۔ میر کی آواز اردو زبان کی آواز ہے۔

شاعری کی سطح پر جہاں میر نے فارسی شعروں کو اردو کے قالب میں ڈھالا، جن کی مثالیں ہم چلے کسی باب میں دے آئے ہیں، وہاں بہت سے محاورات اور فارسی مصدروں کو بھی مرکب، مصدروں کی صورت میں اردو میں ڈھالا ہے۔ مثلاً:

- ع آج تاج شد نہ مر کو لرو لاویں پیرے پس (ص ۳۷)
 ع شاہد لون میر کس کو اہل جملہ سے میں (ص ۱۳۳)
 ع آتی ہے بہار اب ہمیں زنجیر کریں گے (ص ۱۳۰)
 ع دیکھا اسے جس شخص نے اس کو عجب آیا (ص ۳۵۶)

میر کی زبان کا بڑا حصہ آج بھی زندہ ہے لیکن بعض صورتیں ایسی ہیں جو متروک ہو گئی ہیں یا تبدیل ہو کر نئی شکل میں آ گئی ہیں۔ ان میں سے چند ہم یہاں درج کرتے ہیں:

- (۱) میر سے چلے ”کبھی“ کے لیے کدھیں، کدھی، کدھیں مدھیں کے الفاظ استعمال ہوتے تھے۔ پہلی بار مضمون اور تاجی کے ہاں ”کبھو“ کا لفظ ملتا ہے۔ میر کے ہاں یہی ترقی یافتہ شکل (کبھو) ملتی ہے

جیسے میر نے دیوان اول سے لے کر دیوان ششم تک مسلسل استعمال کیا ہے۔ مثلاً :

ع میں ہیں کبھو کسو کا سر مہر غرور تھا (دیوان اول)
 ع غم کبھو میر گو چاہو سو کہ چاہیں ہیں تمہیں (دیوان سوم)
 ع جو ہاں ہے اٹھ گئے ہیں دسے پھر کبھو نہ آئے (دیوان ششم)
 آج اس لفظ نے ”کبھی“ کی شکل اختیار کر لی ہے۔

(۲) میں صورت لفظ ”کسو“ کے ساتھ ہے۔ یہ بھی مسلسل دیوان اول سے لے کر ششم تک یکساں طور پر استعمال ہوا ہے۔ مثلاً :

ع نادان یہاں کسو کا کسو کو بھی غم ہوا (دیوان اول)
 ع کہتا تھا کسو ہے کچھ نکتا تھا کسو کا منہ (دیوان سوم)
 ع کسو ہے دل ہارا پھر لگا ہے (دیوان ششم)
 (۳) میر ”تئیں“ کا لفظ بھی طرح طرح سے استعمال کرتے ہیں۔ آج بھی کبھی کبھار یہ لفظ سننے یا دیکھنے میں آ جاتا ہے۔ میر کے زمانے میں یہ مستند تھا اور بعد ازاں استعمال کرتے تھے :

ع پہنچا جو آپ گو تو میں پہنچا خدا کے تئیں (دیوان اول)
 ع کب تک نظلم آہ بھلا مرگ کے تئیں (دیوان اول)
 ع اس دم تئیں مجھ میں بھی اگر جان رہے گا (دیوان اول)
 ع اب تو تیرے تئیں قرار ہوا (دیوان اول)
 ع بھر کی شب کو ہاں تئیں تڑپا (دیوان سوم)
 ع ہوتا ہے دو چہر کے تئیں سر ہر آفتاب (دیوان ششم)
 (۴) میر کے ہاں ایدھر ، اودھر ، کدھر ، کدھر ، چدھر اور اُدھر ، اودھر سب استعمال ہوئے ہیں۔ انشاء اللہ خاں نے لکھا ہے کہ ”شہر قدیم کے رہنے والے ایدھر گو ایدھر ، اُدھر گو اودھر ، کدھر گو کدھر کہتے ہیں۔“ ۱۷۱ آج صرف اُدھر ، اُدھر استعمال ہوتا ہے اور چدھر کے بجائے جس طرف مستعمل ہے لیکن بولنے میں چدھر اب بھی عام ہے :

ع نام اس کا لیا اُدھر اودھر (دیوان اول)
 ع دل ہے چدھر کو اودھر کچھ آگ سی لگی تھی (دیوان سوم)
 ع ہم دل چلوں کی خاک جہاں میں کدھر تھیں
 ع اب کہو اس شہر ٹاہرسان سے گدھر جائیں (دیوان اول)

ع غریب و رعنائی اُدھر ہمسای و خواہی اُدھر (دیوان ششم)
 ع ان نے راہ اب نکالی اُدھر اس کا گزارا نہیں (دیوان ششم)
 (۵) ”گوئیہ“ کا استعمال دیوانِ اول میں ملتا ہے لیکن دیوانِ ششم میں یہ
 ”گوئیہ“ کی شکل اختیار کر لیتا ہے :

ع گوئیہ جنس لازوا ہیں ہم (دیوان اول)
 ع گوئیہ بابِ اجابت پھر میں تیلا ہوا (دیوان اول)
 ع تھے دست بستہ حاضر خلعت میں میر گوئیہ (دیوان ششم)
 ع میر گوئیہ کہ وئے جہاں سے گئے (دیوان ششم)
 (۶) ”لک“ کا استعمال میر کے ہاں ساری کلیات میں شروع سے آخر تک
 ملتا ہے ۔ یہ لفظ اب متروک ہے ۔

ع لک میر جگر سوختہ کی جلد خبر لے (دیوان اول)
 ع گھر حال میر پر بھی لک التفات نہا (دیوان ششم)
 (۷) ”کئیے“ کا استعمال قدیم اردو میں بھی ملتا ہے ۔ دکنی اردو اور دلی
 کے کئی ”کوچوں“ میں آج بھی سنتے میں آتا ہے ۔ میر کے زمانے میں
 یہ عوام و خواص دونوں میں رائج تھا :

ع کہ لک بھی اس گئے اس بن رہا نہیں جانا (دیوان اول)
 (۸) میر ”لوہو“ بھی استعمال کرتے ہیں اور لہو بھی ۔ آج ”لہو“ مروج
 ہے لیکن جدید شاعری میں اب ”لوہو“ پھر نظر آنے لگا ہے ۔
 ع چاک ہوا دل نکلتے جگر ہے لوہو روئے آنکھوں سے

(دیوان چہارم)

ع ہر گل ہے اس چمن میں ساغر بھرا لہو کا (دیوان اول)
 (۹) چند اور الفاظ کا استعمال جو اب متروک ہیں :

وویں ع گل کو بھی میری خاک پہ وویں لٹائیے
 وول ع یوں بھی مشکل ہے وول بھی مشکل ہے
 لب لک ع گرمی کرے وہ مجھ سے جب تک لب لک میں
 ہی سرد ہوا

ع شوخ چشمی قری پردے میں ہے جب تک لب
 لک

لب سے ع دل ہم پہنچا بدن میں لب سے ساوا تن جلا
 جہاں کا تھاں ع حیرت سے آداب جہاں کا تھاں رہا

س	ع	اک بیار جذاق ہوں میں ابھی کسی پر
جس	ع	منہ ٹکا ہی گرے ہے جس کی کا
واں	ع	دی آگ رنگ گل نے واں اسے صبا چن کر
کا ہے	ع	سو تاب و توان یوں میں کا ہے کو تلف ہوتا
کا ہے	ع	مائدہ شمع مجھ کو کا ہے کے گنیں چلاہا
تد	ع	ہو اس سے جہاں سیاہ تد بھی
زور	ع	دل نے اب زور سے قرار کیا
	ع	میر شاعر بھی زور کوئی تھا
اگر	ع	شیخ مت روکش ہو مستوں کا تو اس جیسے اگر
عجب	ع	دیکھا اے جس شخص نے اس کو عجب آیا

(۱۰) ہائے غلوط (ہ) کا استعمال ”قدیم اردو“ میں کثرت سے ملتا ہے لیکن وقت کے ساتھ ساتھ بعض لفظوں میں سے یہ آواز متروک ہو گئی۔ میر کے ہاں ہونٹہ۔ سناٹا۔ جھوٹہ۔ بھل (بھل)۔ بھیکہ (بھیک)۔ مچھٹکا (مچھٹا)۔ تڑپا (تڑپا) میں ہائے غلوط ملتی ہے مثلاً :

ع تک ہونٹہ پلا تو بھی گمہ اک بات ٹھہر جائے (دیوان اول)
 ع اچنبھا ہے نظر بازوں کو ان ہونٹھوں کی لالی کا (دیوان ششم)
 ع انہیں سناٹوں میں جی جلا تھا (دیوان ششم)
 ع ور طلب میں گرے ہوئے سر کے بھل ہم بھی (دیوان اول)
 ع دلی میں آج بھیکہ بھی ملتی نہیں انہیں (دیوان اول)
 ع گن نے لیا ہے تم سے مچھٹکا کہ داد دو (دیوان اول)
 ع تڑپھٹا بھی دیکھا نہ ہسمل کا اپنے (دیوان اول)
 ع جھوٹا اس کا نشان نہ دو بارو (دیوان ششم)
 دیوان اول میں ہائے غلوط کا استعمال زیادہ ہے لیکن دیوان ششم میں گمہ ہو گیا ہے۔

(۱۱) ”تا“ کا استعمال میر طرح طرح سے کرتے ہیں۔ ”تا“ اب اس طرح استعمال نہیں ہوتا :

ع	تا یروج الامیں شکار ہوا	(دیوان اول)
ع	ہوتا نہ دل کا تا یہ سرانجام عشق میں	(دیوان اول)
ع	اک قطرہ آب تا میں اس آگ کو بھھاؤں	(دیوان اول)
ع	سیر کی ہم نے اٹھ کے تا صورت	(دیوان سوم)

(۱۰) علامتِ فاعلی "نے" کا استعمال قدیم اردو میں کم تھا۔ بعد میں ضرورتِ شمری کے مطابق یہ کبھی محذوف ہوا اور کبھی استعمال ہوا۔ یہی صورت میر کے ہاں دیوانِ اول سے لے کر دیوانِ ششم تک ملتی ہے لیکن دیوانِ ہفتم و ششم میں "نے" کو محذوف کرنا کم ہو جاتا ہے۔ "نے" موجود کی تو وہی صورت ہے جو آج بھی مستعمل ہے لیکن "نے" محذوف کی میر کے ہاں یہ صورت ملتی ہے :

ع اس دل کی مملکت کو اب ہم نواب کیا (دیوانِ اول)
ع اچھے کچھ آثار نہ تھے میں اس بیار کو دیکھا ہے

(دیوانِ سوم)
ع دہر میں ہستی بلندی برسوں تک دیکھی ہے میں (دیوانِ ششم)
(۱۲) میر کے ہاں زمانہٴ حال کے برخلاف بعض الفاظ کی تذکیر و تائید میں فرق ہے۔ مثلاً :

جان (مذکر) ع اس دم تئیں بچہ میں بھی اگر جان رہے گا
(دیوانِ اول)

سیر (مذکر) ع کل سیر کیا ہم نے سمندر کو بھی جا کر
(دیوانِ اول)

لیل (مذکر) ع گل و لیل جاو میں دیکھا (دیوانِ اول)
شام (مذکر) ع اور ان کا بھی شام ہوتا ہے (دیوانِ اول)

قلم (مؤنث) ع قلم ہاتھ آگئی ہوگی تو مودو خط لکھا ہوگا
(دیوانِ اول)

(۱۳) میر کے ہاں جمع بنانے کے کئی طریقے ملتے ہیں :

"وں" لگا کر ع دیکھا نہ اسے دور سے ابھی مستظروں نے
(دیوانِ اول)

ع ہے اس کے حرے زہریلی کا سبھوں میں ذکر
(دیوانِ اول)

ع کوہوں کی کمر تک بھی جا پہنچی ہے سیراں
(دیوانِ اول)

ع نصر و مکان و منزل ایکوں کو سب چنگ ہے
(دیوانِ سوم)

”ان“ لگا کر ج یہ سمجھاری ان دلوں دوستوں مڑ جس کے ضم میں
ہے غلوں چکیں

”لی“ کی جمع ”لیاں“

ج چٹائیں دیکھ لیاں سے ولایتیاں دیکھیں
”کی“ کی جمع ”کیاں“

ج اس چرخ نے کیاں ہیں ہم سے بہت ادائیں (دیوان اول)
میر جہاں سے لطف ہے ”سے لطفیاں“ بتاتے ہیں وہاں ہمارا ہے ہاریاں ، گزریاں
ہے گزرتیاں ، ساوی سے ساویاں ، باری سے باریاں ، مانی سے مالیاں ،
چانی سے چانیاں ، ملی سے ملیاں ، ہلی سے ہلیاں وغیرہ بتاتے ہیں ۔
یہ صورت صفت ، ضمیر ، فعل ، حرف سب میں ملتی ہے :

ج مدت رہی گی یاد یہ باتیں ہاریاں (دیوان اول)

ج روئے گزرتیاں ہیں ہمیں راتیں ساویاں (دیوان اول)

ج چاں کھیاں ہاری بہت سہل چانیاں (دیوان اول)

قدیم اردو میں جمع کا ایک عام اصول یہ تھا کہ اگر فاعل جمع ہے تو
فعل بھی جمع لاتے تھے ۔ اٹھارویں صدی میں یہ ایک عام مروج
طریقہ تھا جس کی مثالیں ہم آبرو ، حاتم وغیرہ کے ہاں بھی درج
کر آئے ہیں ۔ یہی صورت کئی غزلوں اور بہت سے اشعار میں میر
کے ہاں بھی ملتی ہے :

ج عاشقوں میں برچھیاں چلوانیاں (دیوان اول)

ج ان نے باتیں ہی ہمیں بتلاتیاں (دیوان اول)

ج ہلکیں چھکا لیاں ہیں آنکھیں چرا لیاں ہیں (دیوان سوم)

ان کے علاوہ چوٹ کی جمع چوٹوں ، التفات کی جمع التفاتیں ، لبت
کی لبتوں ، طرز کی طرزوں ، غم زدہ کی غم زدے ، بد وضعی کی
بد وضعیں ، آوارہ کی آوارگوں ، مزار کی مزاریں ، گنارہ کی گناریں ،
اندوہگی کی اندوہگیتوں وغیرہ ملتی ہیں ۔

(۱۵) میر عربی فارسی اس کے آخر میں ”ی“ لگا کر دو کام لیتے ہیں ۔

ایک تو اس طریقے سے اسم فاعل بنا لیتے ہیں اور دوسرے سے
صفت بنا لیتے ہیں ۔ قدیم اردو میں بھی یہ طریقہ عام تھا ۔ اس دور
کے اور شاعروں کے ہاں بھی یہ ملتا ہے جس کی مثالیں ہم پہلے درج
کر آئے ہیں ۔ میر کے ہاں اس کی یہ صورتیں ملتی ہیں :

سفری = مسافر ع اسباب لٹا راہ میں ہاں پر سفری کا (دیوان اول)
 زنجیری = قیدی ع چمن میں ہم بھی زنجیری دے دیں

(دیوان اول)

تلاشی = تلاشی ع جو کوئی تلاشی ہو ترا نہ کدھر جائے

(دیوان اول)

ع میری ہے یہ آئینہ گسی کا (دیوان اول)

ع لاری اس کے لب کی کیا کہیں (دیوان اول)

ع جو ہو اختیاری تو اودھر نہ جائیں

(دیوان سوم)

ان کے علاوہ خطرناک ، ہلاک ، آزادی ، بے خواری ، عیاری وغیرہ
 بھی ملتے ہیں ۔

(۱۶) قدیم اردو میں ہندی اور فارسی ، عربی ، ترکی لفظوں کو و عطف سے
 جوڑ دیتے تھے ۔ میر کے دور میں بھی یہی صورت ملتی ہے لیکن
 میر کے بعد کے دور میں ہندی و فارسی عربی لفظوں کو و عطف اور
 علامت اخافت سے جوڑنے کا قاعدہ متروک کر دیا گیا جو آج تک
 رائج ہے اور ایک ایسی بے جا پابندی ہے جس نے قوتِ اظہار اور
 اختصار کے ساتھ وسعتِ بیان کو بروج کیا ہے ۔ ۱۸۔ میر کے ہاں
 و عطف اور اخافت کی چند صورتیں یہ ہیں :

و عطف ع نفرت بڑی ہوئی تھی ولیکن سنبھل گیا (دیوان اول)

ع اس رمز کو ولیکن معدود جانتے ہیں (دیوان اول)

ع نیں کا خوش و بھائی حیدر کترا کہتے ہیں (دیوان اول)

ع کوئی اخلاص و بہار رہتا ہے (دیوان اول)

اخافت ع اس طفلِ نا سمجھ کو کہاں لک بڑھائیے (دیوان اول)

(۱۷) خائن کے سلسلے میں بھی میر کے ہاں ایسی صورتیں ملتی ہیں جو

بعد کے دور میں متروک ہو گئیں ؛ مثلاً ضمیر واحد غائب ”وہ“ کی

جمع غائب ”وے“ ملتی ہے ۔ یہ صورت دیوانِ اول سے دیوانِ

ششم لک یکساں ملتی ہے ۔ مثلاً :

ع وقوف حشر پر ہے سو آتے بھی وے نہیں (دیوان اول)

ع جو شہرہ نامور تھے یا رب کہاں گئے وے (دیوانِ ششم)

اور دوسری صورتیں یہ ہیں :

- ان نے ج چھوڑا وفا کو ان نے سروت کو کیا ہوا
(دیوان اول)
- ع نہ سیدھی طرح سے ان نے سرا سلام لیا
(دیوان اول)
- الہوں کا ع لام آج گھوٹی ہاں نہیں لینا ہے الہوں کا
(دیوان اول)
- نیں (نو) ع تیں آہ عشق بازی چوڑی عجب بھائی
(دیوان اول)
- کن نے ع نہ جانا تجھ سے یہ کن نے کہا تھا (دیوان ششم)
- الہوں میں ع الہوں میں جو کہ ترے عمو مسجدہ رہتے ہیں
(دیوان اول)
- انہوں سے ع خار و عس الجھے ہیں آپہں بخت الہوں سے کیا
دکھیں (دیوان چہارم)
- یہ کی جمع کے ع بری و شرار و شعلہ و پروانہ سب ہیں بے
(دیوان سوم)
- مجھ بجائے میرے ع ترے نہ آج کے آنے میں صبح کے مجھ پاس
(دیوان اول)
- ع ستے ہو نک منو کہ بھر مجھ بعد (دیوان اول)
- کھیں بجائے ع تلوار مارنا تو کھیں کھیل ہے ولے
(دیوان اول)
- کھارے لیے ع بے ناب و توان ہوں میں کا ہے گو تلف ہوتا
(دیوان اول)
- جو اور سو ع جو جو ظلم کہے ہیں تم نے سو سو ہم نے
کا اسماعیل اٹھائے ہیں (دیوان اول)
- ان کے علاوہ ضمیر کے اسماعیل کی ماری جدید صورتیں بھی ملتی ہیں۔
ہم نے صرف وہ صورتیں دی ہیں جو آج کے دور سے مختلف ہیں۔
- (۸) قدیم اردو میں یہ طریقہ عام تھا کہ عربی، فارسی، ہندی الفاظ کے
ساتھ ”ہیں“ یا ”ہنا“ یا ”ہارا“ کے لاحقے سے اسم فاعل بنا لیتے تھے۔
مثلاً ایک ہنا (وحدت کے لیے)، دو ہنا (دوئ کے لیے)، آدمی ہنا
(آدمیت کے لیے)۔ یا ”ہار“ لگا کر جیسے دہنار (دہنے والا)،

کھنہار (گھنٹے والا) ، سن ہار (سنے والا) وغیرہ۔ میر کے دور میں یہ اثرات کم ضرور ہو گئے تھے لیکن عام بول چال کی زبان میں رائج تھے۔ انشاء اللہ خان الشائے لکھا ہے کہ برائے دل والے ”جائے والا“ کی جگہ ”جائے ہار“ بولتے ہیں۔ یہ لفظ ان کی صحبت سے لئے شہر والے بھی بولتے ہیں۔ ۱۹۰۰ء میر کے ہاں اس کی یہ صورتیں ملتی ہیں :

ع اس کے حیار بن نے میرے تئیں (دیوان اول)
 ع دلیے بنے سے تن میں مرے جان ہی نہیں (دیوان اول)
 ع اک شور ہی رہا ہے دیوان بن میں اپنے (دیوان سوم)
 ع بیٹھ جا چلتے ہار ہم بھی ہیں (دیوان اول)
 (۱۹) یہاں ہم ایسے فعل و متعلقہ فعل کا ذکر کریں گے جو میر کے ہاں ملتے ہیں اور بعد کے دور میں ترک کر دیے گئے۔ یہ بات توجہ طلب ہے محکمہ میر کی زبان پر برج بھاشا کا اثر واضح ہے جس کی طرف الشائے بھی ان الفاظ میں اشارہ کیا ہے کہ ”میر پد تھی صاحب باوجود لہجہ اکبر آباد و شمول الفاظ برج و گوالیار در وقت تکلم از سبب تولد در مستر الخلالہ۔“ میر کے لہجے میں جو لوچ اور گھلاوٹ ہے اس میں برج بھاشا کا اثر شامل ہے۔ میر کے افعال پر بھی یہ اثر واضح ہے۔ چند صورتیں یہ ہیں :

ماضی مطلق ع اس کی کاکل کی پہلی کہو تم بوجھے میر

فعل حال ع اس کا منہ دیکھ رہا ہوں سو وہی دیکھوں ہوں (دیوان اول)
 ع اس لر گئی مستانہ کو کر باد کڑھوں ہوں (دیوان سوم)
 ع آگ سی اک دل میں مل گئے ہے کبھو بھڑکی تو میر (دیوان اول)
 ع دن جی کے آجھنے سے ہی جھکڑے میں کٹنے ہے (دیوان سوم)
 ع یوں صا چاہے کہہ کھڑا ہے سفر کا عزم جزم (دیوان اول)

- ع آنہوں پر لگا ہی بھرے ہے گہوارے ساتھ
(دیوان اول)
- فعل حال ع حکمت ہے کچھ جو گردوں ہکسان بھرا کورے ہے
استمراری
"کجا" "کی" ع سید ہر وہ نیازا ہے گا امام ہانکا (دیوان اول)
- ع اس ظلم ہیشہ کی یہ رسم قدیم ہے گی
(دیوان اول)
- فعل امر ع یا تو لیگانے ہی رہے ہو جیسے ہا آشنا
(دیوان اول)
- ع ہمارے ضعف کی حالت سے دل لوی دکھو
(دیوان اول)
- ع لک داد مری اہلر محلہ سے چاہو (دیوان اول)
- ع خانہ خراب ہو جیو اس دل کی چاہ کا
(دیوان اول)
- فعل مستقبل ع دیکھ لیوے گے غیر کو غیب پاس (دیوان اول)
- ع مر ہی جاوے گے بہت پھر میں نالساد رہے
(دیوان اول)
- ع دل ڈھانے کو جو کعبہ بنا یا تو کیا ہوا
(دیوان اول)
- فعل ماضی شرطی ع گھر دے ہے جس کا لاگنے ہی وار ایک دو
(دیوان اول)
- (۲۰) میر نے شرم سے شرماتا اور جاہی سے جاہنا مصادر کی شکلیں بھی
استعمال کی ہیں :

- ع صبح جو ہم بھی جا نکلے تو دیکھ کے گیا شرماتے ہیں
(دیوان دوم)
- ع لک کر کلمے سے میرے انگڑائی لے جاہا (دیوان ششم)
- میر کی غزلوں کا مطالعہ ہم کر چکے ہیں۔ میر کو پورے طور سمجھنے
کے لیے ضروری ہے کہ ان کے دوسرے کلام کو بھی دیکھ لیا جائے۔ غزل میں
میر کی ذات رمز و کنایہ اور استعاروں کی زبان میں چھپ کر آئی ہے لیکن

مثنویوں میں ان کی ذات کا انکشاف زیادہ کھل کر ہوا ہے۔ اب تک میر کی ۲۷ مثنویات سامنے آچکی ہیں جن میں سے ۳۴ مثنویاں کلیاتِ میر مرثیہ عبدالباری آسی^{۲۱} میں ہیں اور تین مثنویاں — جوان و عروس، در مبارکبادی کنتقدائی ہشن سنگھ پسر غورد راہ، ناگرم مل اور مور نامہ — ڈاکٹر گیان چند نے دریافت کی ہیں جو کلیاتِ میر (جلد دوم) مطبوعہ الہ آباد میں شامل ہیں۔^{۲۲} میر کی ان تمام مثنویوں کو موضوع کے اعتبار سے چار عنوانات میں تقسیم کیا جا سکتا ہے :

- (الف) عشقہ : (۱) خواب و خیال - (۲) شعلہ شوق - (۳) دریائے عشق - (۴) معابد عشق - (۵) جوشِ عشق - (۶) اعجازِ عشق - (۷) حکایتِ عشق - (مثنوی افغان پسر)^{۲۳} - (۸) مور نامہ - (۹) جوان و عروس -
- (ب) والہائی : (۱) در بیانِ مرغِ بازاں - (۲) در بیانِ کنتقدائی آصف الدولہ بہادر - (۳) در جشنِ ہولی و کنتقدائی - (۴) مثنوی کنتقدائی ہشن سنگھ - (۵) گہی کا بیج - (۶) موہنی اہل - (۷) مرثیہ عروس - (۸) در بیانِ ہولی^{۲۴} - (۹) تسنگ نامہ - (۱۰) ہانی نامہ - (۱۱) جنگ نامہ^{۲۵} - (۱۲) شکر نامہ - (۱۳) شکر نامہ -
- (ج) مدحیہ : (۱) در تعریفِ سک و گربہ - (۲) در تعریفِ بزم^{۲۶} - (۳) در تعریفِ آغا رشید و طولی -
- (د) ہجویہ : در ہجوِ خالہ خود - (۲) در ہجوِ خالہ خود گم بہ سببِ شدتِ بارانِ خراب شدہ بود - (۳) در مذمتِ برشکال - (۴) در ہجوِ نا اہل - (۵) در ہجوِ شخصے ہچمدان - (۶) تنبیہ الجہال - (۷) اژدر نامہ (الجگر نامہ) - (۸) در ہجوِ اگول - (۹) در مذمتِ دنیا - (۱۰) در بیانِ گنبد - (۱۱) ہجوِ عاقل نام ناگھے کہ بہ سگان اُسے تمامِ داشت - (۱۲) در مذمتِ آئینہ دار -

میر کا کمالِ شاعری بنیادی طور پر صنفِ غزل میں ظاہر ہوا ہے۔ دوسری اصنافِ سخن پر بھی میر کے اسی مزاجِ غزل کی چھاپ ہے، اسی لیے میر کی مثنویاں دوسری اُردو مثنویوں سے مزاج میں مختلف ہیں۔ مثنوی ایک ایسی صنف

سطن ہے جس میں دوسری اصناف حسب ضرورت مل جل کر استعمال میں آتی ہیں لیکن میر کی مثنویات پر ان کی اپنی غزل کا گہرا اثر ہے۔ میر کی مثنویات کی یہ کمزوری ہے اور یہی ان کی قوت ہے۔ میر کسی بھی صنف سطن میں طبع آزمائی کر دے ہوں وہ اپنے مزاج کے دائرے سے باہر نہیں جاتے۔ ان کی مثنویوں پر خصوصیت کے ساتھ ان کی عشقہ مثنویوں پر یہ رنگ بہت گہرا ہے۔ ان کی عشقہ مثنویوں کا تعداد ۹ ہے۔ ان میں سے تین مثنویوں — خواب و خیال جوغر عشق اور معاملات عشق — میں آپ بیتی یا ان کی گئی ہے اور باقی چھ مثنویوں میں جنگ بیتی ہے لیکن جنگ بیتی میں بھی، جہاں لک احساس و جذبہ کا تعلق ہے، میر کی شخصیت اور ان کے اپنے تجربے کے اثرات واضح طور پر موجود ہیں۔

مثنوی ”خواب و خیال“ میں میر نے اپنی محبوبہ کو ظاہر نہیں کیا ہے لیکن مثنوی کے آخر میں یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ وہ صورت جو شاعر کو چاند میں نظر آئی تھی دراصل اسی محبوبہ کی صورت تھی جو اب ”خواب و خیال“ بن گئی ہے۔ یہ گوئی ان کی عزیز رشتے دار تھی اور ایک ہی گھر کے حصے میں رہتی تھی۔ یہ تاثر نہ صرف اس مثنوی کے مطالعے سے سامنے آتا ہے بلکہ میر نے اپنی غزلوں کے اشعار میں بھی اس طرف اشارے کیے ہیں :

ہم وہ ہر چند کہ ہم خالہ ہیں دونوں لیکن

روغر عشاق و معشوق جدا رہتے ہیں

لیکن عشاق و معشوق کے رنگ

جدا رہتے ہیں ہم وہ ایک گھر میں

مثنوی ”خواب و خیال“ میں میر نے بتایا ہے کہ جب مقدار انہیں اکبر آباد سے دلی گھینچ لایا تو جذبات پر قابو پانے کی کوشش میں انہیں جنون ہو گیا۔ اس جنون کا ذکر انہوں نے ”ذکر میر“^{۲۷۰} میں بھی کیا ہے لیکن وہاں انہوں نے اسے خان آرزو کی دشمنی سے ملا دیا ہے جب کہ ”خواب و خیال“ میں ع ”جگر رخصتائے میں رخصت ہوا“ لکھ کر بتایا ہے کہ دراصل جنون کا باعث یہی عشق تھا ع ”مجھے رکھتے رکھتے جنون ہو گیا۔“ ”ذکر میر“ میں ”از صحبت اجتراز“ اور ”مردم از من گریزان“^{۲۸۱} کے الفاظ سے اس بات کا اظہار کیا ہے کہ خان آرزو اور اہلہ خالہ نے ان کی طرف کوئی توجہ نہیں کی، لیکن مثنوی کے اشعار سے معلوم ہوتا ہے کہ فرط اندوہ سے سب گریہ ناک تھے :

یہی فکر جان میرے احباب کو اڑا دیوں سب گھر کے احباب کو

ہونے پاس کوئی تفاوت ہے ہو ۔ سرمایہ گسٹو محبت سے ہو
 کوئی فرط اندوہ سے گریہ لساگ گریباں کسو کا سرے غم سے چاک
 میر کا یہ بیان اس لیے صحیح معلوم ہوتا ہے کہ یہ مثنوی ان کے دیوانِ اول
 میں موجود ہے اور اس مثنوی کے لکھنے تک میر کے تعلقات غارت آرزو سے
 کشیدہ نہیں ہونے لگے جس کا ثبوت ”نکات الشعرا“ میں خان آرزو کا ترجمہ اور
 ”استاد و پیر و مرشدِ ہندہ“ کے الفاظ ہیں ۔ مثنوی ”خواب و خیال“ میں میر
 کا اپنا تجربہ پوری شدت کے ساتھ شعر کے سانچے میں لعل گیا ہے ۔ اس میں
 عشق کی کیفیت کا اتنا ”پر درد بیان“ ہے کہ اس سطح پر کوئی اور مثنوی اس کو
 نہیں پہنچتی ۔ مثنویوں میں عام طور پر شاعر ایک ڈرامہ نگار کی طرح دوسروں
 کے جذبات و واقعات کی کہانی بیان کرتا ہے لیکن میر نے اپنی عشقیہ مثنویوں میں
 عموماً اور ان تین مثنویوں میں خصوصاً اپنے ذاتی تجربے کو موضوعِ سخن بنا کر
 حقیقی جذبات کا اظہار کیا ہے ۔ اس مثنوی میں میر خود بنیادی کردار کی حیثیت
 سے سامنے آتے ہیں اور ان کے عشق کے سچے جذبات کی پورکھ تصویر سامنے
 آتی ہے جو بڑھنے والے کو بھی اپنے ساتھ جلا لے جاتی ہے ۔ یہاں بیان میں وہ
 ربط بھی ہے جو طویل نظم کے لیے لئی لحاظ سے ضروری ہے اور احساس و
 جذبہ کی وہ شدت بھی جو شاعرانہ اثر کے لیے بنیادی اہمیت رکھتی ہے ۔ اس
 مثنوی میں کوئی قصہ نہیں ہے لیکن یہ مثنوی آج بھی دلچسپ اور ”پر اثر“ ہے ۔
 یہ مثنوی نہ صرف سوانح میر کے لحاظ سے اہم ہے بلکہ حقیقی احساس و جذبہ
 کے اظہار کے اعتبار سے بھی میر کی بہترین مثنویوں میں سے ایک ہے ۔ اس
 مثنوی میں میر کے اس جذبہٴ عشق کا بھرپور اظہار ہوا ہے جو ان کی ساری
 عشقیہ شاعری پر حاوی ہے ۔

مثنوی ”جو شہر عشق“ میں بھی میر نے اپنے ایک عشق کو موضوعِ سخن
 بنایا ہے ۔ اس میں اضطراب کی ایسی شدت اور عشق سے پیدا ہونے والی
 بے قراری کا ایسا اظہار ملتا ہے کہ یہ مثنوی ایک سہجور عاشق کے جذبات کی
 سچی تصویر بن گئی ہے ۔ اس میں گہرے درد ، کھوئی کھوئی سی فضا ، دم
 گھٹنے کی سی کیفیت ، حسرت و ہاس کا عالم ، پانیِ محبوب میں عاشق کی بے قراری
 اور عشقیہ جذبات کا اظہار ہوا ہے لیکن وہ بحر ، جو میر نے اس مثنوی میں
 استعمال کی ہے ، اس اثر کو مثنویِ خواب و خیال کی سطح تک پہنچنے نہیں دیتی ۔
 ”معاملاتِ عشق“ میں میر نے اپنے ایک اور عشق کی کہانی سنائی ہے ۔
 مثنوی کے چلے حصے میں عشق کی تعریف کر کے میر نے پہلے عشق کا ایک عہد

تصور پیش کیا ہے اور پھر اس تصور کو عشق کے خالص مادی تصور سے ملا دیا ہے۔ اس مثنوی میں سلت "معاملات" بیان کیے گئے ہیں جن سے اس عشق کا سارا سفر سامنے آ جاتا ہے اور آخری "معاملے" میں وصل پر محبوب کا مزدہ بھی سنا دیا ہے :

ہمارے کچھ بڑھ گیا ہمارا ربط ہو سکا پھر نہ دو طرف سے ضبط
ایک دہر ہم دے متحمل بیٹھے اپنے دل خواہ دونوں مل بیٹھے
شوق کا سب کہنا قبول ہوا یعنی مقصود دل حصول ہوا
واسطے جس کے تھا میر آوارہ ہاتھ آئی سرے وہ نہ ہمارہ
گہر گہرے دست دی ہم آغوشی ہمیری ، ہم کناری ، ہم دوشی
عشق زندگی کی سب سے بڑی سچائی ہے۔ یہ ایک ایسا ابدی جذبہ ہے جس کا بنیادی رنگ ہمیشہ وہی رہتا ہے جو میر نے اس مثنوی میں پیش کیا ہے۔ یہ واحد مثنوی ہے جس میں میر کی دعا ع "وصل اس کا خدا نصیب کرے" قبول ہوئی ہے۔ لیکن وصل کے بعد ہجر کی شام آ جاتی ہے اور میر پھر اسی کرب و اضطراب میں ڈوب جاتے ہیں۔ اس مثنوی کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس میں ابتدائے عشق یعنی ع "دل جگر سے گزر گئی وہ لگاؤ" سے لے کر انتہا ع "یعنی مقصود دل حصول ہوا" تک سارا سفر بیان کیا ہے۔ اس میں وہ چھوٹے چھوٹے معاملات بھی آ گئے ہیں جن سے عشق کی زندگی عبارت ہے۔ یہ مثنوی عشق کی ایک ایسی کہانی ہے جو ہمیشہ اسی طرح دہرائی جاتی رہے گی۔ اس مثنوی کی لغت میں گہن کے بجائے شکفتگی ہے ، حسرت و الم کے بجائے ناز و نیاز کی سرخوشی ہے ، حنی کہ وصل کے بعد جدائی میں بھی وہ ڈھکا دہنے والی کیفیت نہیں ہے جو میر کی دوسری عشقہ مثنویوں میں ملتی ہے۔ تسلسل اور فنی ربط میر کی ساری مثنویوں کی مشترک خصوصیت ہے اور "معاملات عشق" میں یہ ربط اتنا گہرا ہے کہ مثنوی کا فنی اثر بڑھ جاتا ہے۔

ان تین مثنویوں کے علاوہ دوسری عشقہ مثنویوں میں میر نے اپنے زمانے کے معروف قصوں کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ "شعلہ عشق" اور "دروائے عشق" میر کی نمائندہ مثنویاں ہیں۔ "شعلہ عشق" کا اصل نام "شعلہ شوق" تھا۔ فریٹ ولیم کالج کے مطبوعہ "کلیات میر" میں بھی اس کا نام "شعلہ شوق" ہی درج ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ بعد میں "کلیات میر" مرتب کرنے والوں نے یہ دیکھ کر کہ سب مثنویوں میں عشق کا لفظ استعمال ہوا ہے اس میں "شوق" کے بجائے "عشق" کر دیا۔ "۳۰۱" قاضی عبدالودود نے لکھا

ہے کہ ”میر نے جو واقعہ بیان کیا ہے وہ میر شمس الدین ظہیر دہلوی کی ایک مثنوی ”شعلہ شوق“ سے قبل نظم ہو چکا تھا۔ ۳۱۴؎ ظہیر دہلوی کی اس فارسی مثنوی میں ، جس کا تاریخی نام ”تصویر محبت“ (۱۵۶/۵۱، ۱۷۴۲ء) ہے ، ہیرو کا نام رام چند ہے ۔ باقی قصہ وہیں ہے جو میر کی مثنوی ”شعلہ شوق“ میں ملتا ہے۔ ۳۱۵؎ میں مثنوی میر کی مثنوی کا ماخذ ہے ۔ شوق نیوی نے ”یادگار وطن“ ۳۳؎ میں لکھا ہے کہ عشق کا یہ عجیب و غریب واقعہ ، جو فرضی نہیں اصلی ہے ، عظیم آباد میں پیش آیا تھا ۔ لیکن اس میں جو واقعہ لکھا ہے وہ میر کی مثنوی کے قصے سے مختلف ہیں ، صرف شعلے والا حصہ مماثل ہے ۔ شوق نیوی نے اپنی مثنوی ”سوز و گداز“ میں عظیم آباد کے اسی واقعے کو نظم کیا ہے جب کہ میر نے اپنی مثنوی کی بنیاد ظہیر دہلوی کی مثنوی ”تصویر محبت“ پر رکھی ہے ۔

مثنوی ”شعلہ شوق“ کے شروع میں میر نے ۴۲ شعرا میں عشق کی اہمیت اور اس کے تصور پر روشنی ڈالی ہے ۔ اس کے بعد قصہ شروع ہوتا ہے جس میں بتایا ہے کہ ہشتہ میں ایک خوش الدام نوجوان ہرس رام رہتا تھا جس کے حسن و جمال کی ہر طرف دھوم تھی ۔ اس کا ایک عاشق تھا جو ہرس رام کو ہر دم اپنے ساتھ رکھتا تھا ۔ جب ہرس رام کی شادی ہو گئی تو میان بیوی میں اتنی محبت بڑھی کہ وہ ایک دوسرے کے بغیر ایک لمحہ نہیں رہ سکتے تھے ۔ ایک دن فرصت پا کر جب ہرس رام اپنے عاشق کے پاس آیا تو اس نے بہت کلا گیا ۔ ہرس رام نے کہا کہ وہ اپنی بیوی کی محبت میں گرفتار ہے جو اس سے اتنی محبت کرتی ہے کہ اگر کوئی بری خبر اسے جھوٹوں بھی سنا دے تو وہ جان دے دے ۔ یہ سن کر عشق نے کہا کہ شاید تو یہ بات بھول گیا ہے کہ عورتوں کا مکر مشہور ہے :

وفا کس نے ان لافصوں میں سے کی سوا شوئے کس کا کہ وہ بھر نہ جی
جہاں میں فریب ان کا مشہور ہے (زبانوں پہ مکر ان کا مذکور ہے
ہرس رام کی بیوی کی وفا کا امتحان کرنے کے لیے ایک شخص بھیجا گیا جس نے جا کر بتایا کہ ہرس رام نہاتے ہوئے دریا میں ڈوب کر مر گیا ہے ۔ اس کی بیوی نے یہ خبر سنتے ہی آہ سرد کھینچی ، زمین پر گری اور مر گئی ۔ وہ شخص واپس آیا اور ہرس رام کو اس سانپے کی اطلاع دی ۔ بے خود و بے حواس ہو کر ہرس رام بھاگا ہوا گھر آیا اور اس پیکر مردہ کے پاس گر گیا ۔ لیکن اب کیا ہو سکتا تھا ۔ دریا پر لے جا کر اس کا کبیرا کرم کیا ۔ اس کے بعد ہرس رام کی حالت بھی غیر ہو گئی ۔ صبر و ہوش جاتے رہے ۔ بے قراوی و اضطراب کے عالم

میں وہ دن رات آہ و زاری کرتا۔ برس رام کی وہی حالت ہو گئی جو میر کی اس وقت ہو گئی تھی جب وہ اکبر آباد سے دلی آ کر جنون ہو گئے تھے اور جس کا اظہار مثنوی ”غواب و غبال“ کے اس شعر میں کیا تھا :

جگر چور گردوں سے غوں ہو گیا مجھے رگتے رگتے جنوب ہو گیا
برس رام کے جنون و اضطراب کو بھی ایک ایسے ہی شعر سے ظاہر کیا ہے :

جگر غم میں یک لخت غوں ہو گیا رکا دل کہ آخر جنوب ہو گیا

اسی عالم جنون میں وہ ایک دن شام دریا پر گیا۔ جب رات ہو گئی تو وہیں رہ گیا۔ قریب ہی ایک بھیرا رہتا تھا۔ برس رام نے سنا کہ بھیرے کی بیوی کبھ رہی ہے کہ اب تو رات کو دریا میں جال نہیں ڈالتا۔ ہارے ہاں تو اب کھانے کو بھی کچھ نہیں رہا۔ بھیرے نے جواب دیا کہ وہ تو تنگ دمنی سے خود تنگ آ گیا ہے لیکن کیا کمرے کئی روز سے شام کو جب دریا میں جال ڈالتا ہے تو ایک ”شعلہ“ تند، ”پو بیج و تاب“ آہن سے اترتا ہے۔ کبھی دریا کی طرف آتا ہے اور کبھی جنگل کی طرف جاتا ہے اور ع ”کشتی“ برس رام تو ہے کہاں۔ اپنی جان کے خوف سے وہ اب دریا پر نہیں جاتا۔ برس رام نے یہ باتیں سنیں تو صبح کو اپنے عاشق کے پاس آیا اور کہا کہ آج رات کو کشتی میں میر کو چلیں گے۔ عاشق بہت خوش ہوا اور شام ہونے ہی دریا کی طرف چل دیے۔ راستے میں برس رام نے کہا کہ یہاں ایک بھیرا رہتا ہے۔ وہ دریا سے واقف ہے۔ رات کا وقت ہے۔ اچھے ساتھ لے لیں تو اچھا ہے۔ جب سب کشتی میں بیٹھ کر دریا میں چلے تو برس رام نے بھیرے سے پوچھا کہ وہ ”شعلہ“ سرکشی، کہاں آتا ہے ؟ ابھی وہ یہ بات کر ہی رہا تھا کہ وہ شعلہ نمودار ہوا اور لڑپ کر :

بکرا کہساں ہے برس رام تو محبت کا تک دیکھ انجسسام نو

برس رام یہ آواز سن کر بے قرار ہو گیا۔ کشتی سے دریا میں اترا اور ہوں مخاطب ہوا :

کہہ میں ہوں برس رام خالہ خراب سرا دل بھی اس آگ سے ہے کباب

کچھ شعلہ اس کی طرف بڑھا اور کچھ برس رام شعلے کی طرف بڑھا، یہاں تک کہ دونوں گرم چوٹی کے ساتھ ایک دوسرے سے بھل گیر ہو گئے۔ کچھ دیر وہ شعلہ بھڑک کر چلتا رہا۔ پھر ادھر ادھر چلتے لگا۔ پھر ہانی میں آیا جس سے ایک دم روشنی ہو گئی اور غائب ہو گیا۔ جب اہل کشتی کو ہوش آیا تو دیکھا کہ برس رام نہیں ہے۔ اسے دور و نزدیک تلاش کیا مگر بے سود۔

بھیرے نے کہا اس نے برس رام کو نعلے کی طرف جانے دیکھا تھا اور یہ بھی دیکھا تھا کہ وہ اور نعلہ ایک ہو گئے ہیں لیکن پھر معلوم نہیں کیا ہوا۔ اس کے بعد ان اشعار پر مثنوی ختم ہو جاتی ہے :

بہت جی جلائے ہیں اس عشق نے بہت گھر لٹائے ہیں اس عشق نے
لسانوں سے اس کے لبالب ہے دہر جلائے ہیں اس تند آتش نے شہر
اس مثنوی میں جو قصہ بیان ہوا ہے وہ ایک حد تک واقعاتی ہے۔ دو سالوں کا ایک دوسرے سے اتنی محبت کرنا کہ وہ ایک دوسرے کے لیے جان دے دیں ، ناممکن بات نہیں ہے۔ یہ قصہ برسوں عوام میں یونہی مشہور رہا ہوگا اور پھر رفتہ رفتہ تصور ہجر سے مضطرب ہوکر اجتماعی تخیل نے اس سبب شعلے کا ماقوق الفطرت واقعہ شامل کر کے ان دونوں کو ایک پار پھر سلسلہ وصل میں پیوست کر دیا اور حیرت انگیز مسرت حاصل کر کے خود کو آسودہ کر لیا۔ مشرق کی داستانوں میں مرنے کے بعد وصل محبوب ایک عام بات ہے۔

اس مثنوی میں نہ صرف جذبات نگاری اثر انگیز ہے بلکہ یوں محسوس ہوتا ہے کہ خود میر کے جذبات عشق بھی اس مثنوی کے مزاج میں شامل ہیں۔ میر کے ہاں یہ صورت ان کی دوسری مشہور مثنوی ”دریائے عشق“ میں ملتی ہے۔

”دریائے عشق“ کے قصے میں کوئی ماقوق الفطرت عنصر شامل نہیں ہے۔ یہ مثنوی اپنے زمانے میں بہت مقبول ہوئی۔ مرزا علی لطف نے میر کی زندگی ہی میں ۱۲۱۵ھ/۱۸۰۱ع میں لکھا کہ ”طرز مثنوی کی یہی ان کی بہت خوب ہے ، خصوصاً ”دریائے عشق“ جو ان کی مثنوی ہے ، اک جہاں کے مرغوب ہے۔“ ۳۳

دریائے عشق میر کی ایک نمائندہ مثنوی ہے۔ اس میں بھی میر نے ابتدا میں تصور عشق پر روشنی ڈالی ہے۔ اشعار گو پڑھ کر یہ تاثر پیدا ہوتا ہے کہ یہ ساری کائنات ، دنیا کا سارا نظام عشق کے محور پر گھوم رہا ہے۔ شعلہ شوق میں عشق شادی کے بعد میان بیوی کے درمیان پیدا ہوتا ہے لیکن دریائے عشق میں ایک عاشق مزاج لالہ رخسار جوان رعنا کا تعارف کرایا جاتا ہے جو غوش صورتوں سے اس رکھتا تھا اور اس وقت کسی محبوب کے نہ ہونے کی وجہ سے سب صبر و سہم قرار تھا۔ ایک دن وہ باغ کی سیر گو گیا تو اچانک اس کی نظر ایک ماہ پارہ پر پڑی جو غرقے سے محو نظارہ تھی۔ اسے دیکھنے ہی اس کا صبر و رخصت ہوا اور جب وہ چلی گئی تو وہ اس کے عشق بلاغیر میں بری طرح گرفتار ہو گیا اور پھر دلیا گو چھوڑ کر محبوب کے در پر مرنے کے ارادے سے آ بیٹھا۔ کچھ ہی دن بعد اس کے عشق کا چرچا عام ہونے

لگا۔ بدنامی کے ڈر سے لڑکی والوں نے اس نوجوان کو مار ڈالنے کا منصوبہ بنایا لیکن یہ سوچ کر کہ اس سے تو اور بدنامی ہوگی اسے دیوانہ مشہور کر دیا۔ دیوانے اور ہنہر کا چولہ دامن کا ساتھ ہے۔ کسی نے اس کے ہنہر مارے اور کوئی تلوار لے کر اس کے در پر آ گیا لیکن وہ تو ہر چیز سے بے نیاز خیال محبوب میں بھو تھا۔ کسی طرح بھی در بار سے نہ لٹا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ یہ ماجرا مشہور ہو گیا اور رسوائیوں کا شور دور و نزدیک پہنچ گیا۔ لڑکی کے گھر والوں نے طے کیا کہ لڑکی کو داہہ کے ساتھ دریا پار عزیزوں کے ہاں بھیج دیا جائے اور جب یہ بلا لٹ جائے تو اسے واپس بلا لیا جائے۔ جب لڑکی عراقی میں بیٹھ کر گھر سے چلی تو یہ عاشق زار بھی ساتھ ہو لیا اور آہ و زاری کے ساتھ اپنے جذبات کا اظہار کرتے لگا۔ جہاں دہدہ داہہ نے جب یہ باتیں سنیں تو اس نے نوجوان کو اپنے پاس بلایا۔ اسے تسلی دی اور کہا کہ اب ہجر کا زمانہ ختم ہو گیا ہے۔ لڑکی بھی سخت دل تنگ ہے۔ تیرے بغیر اس کا یہ راستہ کتنا مشکل ہے۔ باتیں کرتے کرتے جب گشتی دریا کے بیچ پہنچی تو داہہ نے لڑکی کی چوٹی دریا میں پھینک دی اور کہا ”جیسے اسبوس کی بات ہے کہ تیرے محبوب کی چوٹی سورج دریا سے ہم آغوش ہو اور تو اسے واپس نہ لائے۔“ داہہ کی یہ بات سن کر نوجوان دریا میں کود گیا اور ڈوب گیا۔ داہہ لڑکی کو دریا پار لے کر چلی گئی۔ ایک ہفتے بعد لڑکی نے کہا کہ اب تو وہ ڈوب چکا ہے۔ مارے ہنگامے اور فساد ختم ہو گئے ہیں، ہمیں واپس چلنا چاہیے۔ داہہ اور لڑکی گشتی میں سوار ہو کر واپس ہونے تو لڑکی نے کہا ”جب وہ جگہ آئے جہاں وہ نوجوان ڈوبا تھا تو مجھے بتانا تاکہ میں بھی دیکھوں۔“ جب گشتی بیچ دریا کے پہنچی تو داہہ نے کہا کہ وہ ماجرا یہاں ہوا تھا۔ یہ سنے ہی وہ ”کہاں کہاں“ کہہ کر دریا میں گر گئی اور ڈوب گئی۔ قبراؤں نے تلاش کیا مگر پتا نہ چلا۔ گھر والوں نے جال ڈالوائے تو دیکھا کہ وہ نوجوان اور وہ ہارہ مُردہ حالت میں ایک دوسرے سے پیوست جال میں آ گئے ہیں۔ ایک کا ہاتھ ایک کی بالیں پر ہے اور لب ایک دوسرے سے پیوست ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا تھا کہ یہ دونوں ایک قالب ہیں۔ انہیں الگ کرنے کی کوشش کی گئی مگر بے سود۔ وہ تو ایک دوسرے میں گم ہو چکے تھے۔ منہوی اس المیہ وصل پر غم ہو جاتی ہے۔ اس منہوی کا قصہ میر کا طبع زاد نہیں ہے۔ منہوی ”قضا و قدر“ (۱۱۱۳ھ/۱۰۰۲ع) میں کسی شاعر نے فارسی میں اسے نظم کیا تھا۔ ۳۵۰

اس بات کا قوی امکان ہے کہ میر کی منہوی کا ماخذ جی منہوی ہے۔ کلمات میر

کے لفظ ”راہور“ سے معلوم ہوتا ہے کہ میر نے اس نغمے کو فارسی نثر ۳۶ میں بھی لکھا تھا۔ مثنوی دیوانے عشق اور دیوانے عشق (نثر فارسی) کے تقابلی مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ پہلے میر نے اسے نثر میں لکھا اور پھر اس کی مدد سے اسے نظم کر دیا۔ یہ بعد میں یہ مثنوی اتنی مقبول ہوئی کہ غلام محمد ان معنی نے بھی اسی نغمے کو اپنی مثنوی ”بہر المحبت“ میں موضوع سخن بنایا اور اعتراف کیا کہ :

میر صاحب نے پہلے نظم کیا میں نے بعد اُون کے ریز و ہرز کیا
میر کی اس مثنوی میں جذبہ عشق کا ایسا پور پور اظہار ہوا ہے کہ شاعری و فن کے لحاظ سے یہ اردو زبان کی بہترین مثنویوں میں سے ایک ہے۔

مثنوی عشقہ (افغان پسر) میں پیر و نثر شادی شدہ عورت ہے لیکن افغان پسر اور یہ عورت ایک دوسرے پر عاشق ہو جاتے ہیں۔ جب اس کا شوہر مر جاتا ہے اور وہ سنی ہوئی ہے تو عاشق صادق افغان پسر بھی اس کے بلانے پر آگ میں کود پڑتا ہے لیکن لوگ اسے لکال لیتے ہیں۔ انہی وہ جل ہوئی حالت میں بڑے کے نیچے لیٹا تھا کہ اس عورت کی روح آتی ہے اور اسے اپنے ساتھ لے جاتی ہے۔ ”مور نامہ“ میں ایک مور رانی پر عاشق ہو جاتا ہے۔ راہہ کو معلوم ہوتا ہے تو وہ ناراض ہوتا ہے اور مور رانی کے کہنے پر جنگل کی طرف اڑ جاتا ہے۔ راہہ اسے مارنے کے لیے فوج لے کر جاتا ہے لیکن راہہ اور اس کی فوج کے آنے سے پہلے ہی مور کی آتش عشق سے سارا جنگل جل کر راکھ ہو جاتا ہے اور تلاش کرنے پر مور کا مردہ جسم راہہ کے ہاتھ آتا ہے۔ رانی اس خبر سے جل کر مر جاتی ہے۔

”اعجاز عشق“ میں ایک جوان ایک ترسا لڑکی پر عاشق ہو جاتا ہے اور آہ و زاری سے ایک دلہا کو مر پر اٹھا لیتا ہے۔ اتفاق سے ایک درویش کا ادھر سے گزر ہوتا ہے اور وہ اس کی حالت زار پر رحم کھا کر اس کا پیغام محبوبہ تک پہنچانے جاتا ہے۔ محبوبہ یہ سن کر صرف اتنا کہتی ہے کہ وہ عاشق جو سر عام آہ زاری کرتے اس کا مر جانا ہی بہتر ہے۔ درویش آ کر یہ بات بتاتا ہے تو نوجوان عاشق نش کش کھا کر گر جاتا ہے اور مر جاتا ہے۔ درویش واپس جا کر

ن۔ بیسویں صدی کا مشہور انگریزی شاعر ڈبلیو۔ بی۔ یٹس (W. B. Yeats) پہلے اپنے خیالات کو نثر میں لکھتا تھا اور پھر اس نثر کو نظم کا جامہ پہنا دیتا تھا۔ (ج۔ ج)

محبوبہ کو یہ واقعہ سناتا ہے تو وہ بھی جان دے دیں ہے ۔

مثنوی ”حکایت عشق“ میں ایک نوجوان مسافر ایک سرائے میں ٹھہرتا

ہے اور بیمار ہو جاتا ہے ۔ اسی اثنا میں ایک برات اسی سرائے میں آکر ٹھہرتی

ہے ۔ یہ بیمار نوجوان اس لڑکی پر عاشق ہو جاتا ہے جس کی شادی کے لیے یہ

برات کسی دوسرے شہر جا رہی تھی ۔ دوسرے دن وہ برات چلی جاتی ہے ۔

نوجوان اوراقِ یار میں بے قرار مہینوں گمرے سے باہر نہیں نکلتا ۔ ایک دن

گمرے کی صفائی کے لیے ، مہترائی کے گھنٹے پر وہ اس گمرے میں آ جاتا ہے

جہاں اس کی محبوبہ ٹھہری تھی ۔ دیوار پر مہندی لگے ہاتھوں کے نشان دیکھ

کر اس کی حالت غیر ہو جاتی ہے اور اس عالمِ اضطراب میں اس کی روح پرواز

کمر جاتی ہے ۔ کچھ عرصے بعد وہ لڑکی اپنے خاوند کے ساتھ اسی سرائے میں

ٹھہرتی ہے ۔ مہترائی یہ واقعہ اسے سناتی ہے اور لڑکی کے گھنٹے پر اسے نوجوان کی

قبر پر لے جاتی ہے ۔ جیسے وہ وہاں پہنچتی ہے ، قبر شب ہو جاتی ہے اور وہ قبر میں

چلی جاتی ہے ۔ مہترائی واپس آ کر اس کے شوہر کو خبر کرتی ہے تو وہ پل داروں

گولے کر قبر کھدواتا ہے ۔ کیا دیکھتا ہے کہ وہ اپنے عاشق کے گلے سے لگی ہوئی

ہے اور سر چکی ہے ۔ انہیں جدا کرنے کی کوشش کی جاتی ہے مگر بے سود ۔

میر کی مثنویوں میں ان کی عشقیہ مثنویوں کی اہمیت اس لیے زیادہ ہے کہ

جہاں میر کی شخصیت و سیرت کھل کر سامنے آتی ہے ۔ ان مثنویوں میں میر نے

مثنوی کی عام ہیئت کو استعمال نہیں کیا ہے ۔ میر کی مثنویاں ، سوائے

”اعجازِ عشق“ کے ، حمد ، ثناء ، منقبت وغیرہ سے شروع نہیں ہوتیں بلکہ آغاز

میں وہ عشق کی تعریف و توصیف میں بہت سے اشعار پیش کر کے سننے یا پڑھنے

والے کو عشق کی ہمہ گیر صفات ، زندگی و کائنات میں اس کی اہمیت سے روشناس

کراتے ہیں ۔ ان ابتدائی اشعار کو پڑھ کر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کائنات اور

اس کا نظام ، انسان اور خدا کے مابین سارے رشتوں کی بنیاد میں عشق کارفرما ہے ۔

میر کے ہاں عشق کا یہ وہاں ہی تصور ہے جیسا اقبال کے ہاں ایک فلسفہٴ حیات

ان کر ہمارے زمانے میں مقبول ہوا ہے ع ”عشق کی ابتدا عجب ، عشق کی انتہا

عجب“ ۔ اقبال کے ہاں عشق میں یہ طاقت ہے کہ وہ کوہِ سار کو اپنے کاندھوں

پر اٹھا سکتا ہے ۔ عشق دمِ جبریل بھی ہے اور دلِ مصطفیٰ بھی ، جس کے

مضرب و ناز سے نغمہ ہائے حیات پھولتے ہیں ۔ میر کے ہاں عشق ایک بحرِ

بے گنار ہے جو ساری زندگی پر حاوی ہے ۔ ”شعاعِ شوق“ کے یہ تین شعر سنئے :

عجبت ہی اس کارِ خدائے میں ہے عجب سے سب کچھ زمانے میں ہے

عزت ہے ہے انتظام جہاں
اس اثر سے گرمی ہے غور شد میں
عزت سے گردش میں ہے آسمان
یہ شعر دیکھیے :

کچھ حقیقت لہ بوجھ کیا ہے عشق
عشق ہی عشق ہے نہیں ہے کچھ
حق اگر سمجھو تو خدا ہے عشق
عشق بن تم کہو کہیں ہے کچھ
عشق تھا جو رسول ہو آیا
عشق عالی جناب رکھتا ہے
عشق بن تم کہو کہیں ہے کچھ
عشق بن تم کہو کہیں ہے کچھ
عشق بن تم کہو کہیں ہے کچھ
عشق بن تم کہو کہیں ہے کچھ

میر کی مثنویوں اور ان کے کرداروں کے طرز عمل کو عشق کے اس تصور کی روشنی میں دیکھنے سے ان کے معنی سمجھ میں آ سکتے ہیں۔ بنیادی طور پر میر کو لگے سے نہیں بلکہ اس مخصوص تصور عشق کو شعر کا جامہ پہنانے سے دلچسپی ہے۔ ان مثنویوں کے سارے کردار بظاہر ناکام عاشق ہیں۔ ویسے یہی مشرق کے نامور عاشق مجنوں، وادی، فرہاد، رانجیہا، پشتون وغیرہ سب ناکام عاشق ہیں لیکن جناب عشق کے اظہار میں یکتائے روزگار ہیں۔ میر کا عاشق بھی انہی عاشقوں میں سے ایک ہے۔ عشق جس کی منزل اور مقصد حیات ہے۔ ”فریائے عشق“ میں عاشق و معشوق دونوں غرق ہو جاتے ہیں۔ پہلے عاشق جان دیتا ہے اور پھر محبوبہ بھی جان دے کر اس سے ہم وصل ہو جاتی ہے۔ ”اعجاز عشق“ میں بھی پہلے عاشق اور پھر معشوق جان دے دیتے ہیں۔ شعلہ شوق میں دونوں جل کر بھسم ہو جاتے ہیں۔ ”حکایت عشق“ میں نوجوان عاشق ہجر محبوبہ میں ٹڑپ ٹڑپ کر مر جاتا ہے اور محبوبہ بھی اس کے ساتھ قبر میں جا سوتی ہے لیکن دراصل وہ مرتے نہیں بلکہ عشق الہیہ رفتہ وصل میں پیوست کر دیتا ہے۔ ”فریائے عشق“ میں جب جال ڈال کر مردے کی تلاش کی جاتی ہے تو عاشق و معشوق دونوں ایک دوسرے میں پیوست ایک ساتھ جال میں نظر آتے ہیں۔ ”شعلہ شوق“ میں شعلہ دونوں کو ایک جازب کر دیتا ہے۔ ”حکایت عشق“ میں قبر شق ہوتی ہے اور دونوں ہم آغوش ہو جاتے ہیں۔ پس وہ خود سبردگی ہے جو عشق صادق کی جان ہے۔ یہ وہ تصور عشق ہے جو حیات بعد ممات پر پورا ایمان رکھتا ہے۔ پس وہ عشق ہے جو پسین حضرت عیسیٰ کی صلیب میں، رسول خدا کے پیغام میں، منصور کے دار پر چڑھنے کے عمل میں، ابن العربی کے فلسفے میں، مولانا روم کی مثنوی میں، سعدی کی شاعری میں اور اقبال کی فکر میں نظر آتا ہے۔ میر کی عشقہ مثنویوں میں یہ تصور عشق مادی و روحانی اور مجازی و حقیقی سطح پر مل

مگر ایک وحدت پس گیا ہے ۔ اس تصور عشق کی ما بعد الطبیعیات سے واقف ہونے بغیر مولانا روم کی مثنوی ، ابن العربی کے تصور عشق اور میر و ابوال کی شاعری کو نہیں سمجھا جا سکتا ۔

میر کی مثنویوں کے کردار ، جذبات و مزاج کی سطح پر ، حد درجہ مماثل ہیں ۔ اکثر عشق بھڑکنے کے بعد زندگی اور موت ان کے لیے یکساں ہو جاتی ہے ۔ جذبات کی شدت ، ہجر و فراق اور خواہش وصال ان سب میں یکساں ہے ۔ ان کرداروں میں عاشق میر کی شخصیت مشترک ہے ۔ میر کی غزلوں کا ”عاشق“ میر کی مثنویوں کا کردار بن کر سامنے آتا ہے ۔ یہ مثنویاں میر کی غزلوں کا وضاحتی اظہار ہیں ۔ ان مثنویوں کو پڑھ کر ہوں عروس ہوتا ہے کہ یہ ایک مسلسل غزل ہیں اسی لیے ان مثنویوں میں وحدت اثر بہت گہرا ہے ۔ ہجر و فراق ، درد و کرب ، غم و الم کے جو نشاط انگیز رنگ ان مثنویوں میں نظر آتے ہیں یہ وہی رنگ ہیں جن سے میر نے اپنی غزل کے مزاج کو نکھارا ہے ۔ غزل میں اختصار ہے ، ایجاز و ارتکاز ہے ۔ مثنوی میں وضاحت ہے ۔

میر کی ان مثنویوں کے کردار شہزادے شہزادیاں نہیں ہیں بلکہ عام انسان ہیں جن میں حد درجہ خود میردی ہے ۔ دیو اور پریاں ان کی مدد کو نہیں آتیں بلکہ وہ عشق کے حضور میں اپنی جان ایسے بچھاؤ کر دیتے ہیں جیسے وہ اس کے لیے چلے سے تیار ہوں ۔ جیسا کہ ہم چلے لکھ آئے ہیں میر کا دماغ قائل کا نہیں بلکہ قتل ہو جانے والا کا دماغ ہے اسی لیے اس میں صفائی کے بجائے لرس ہے ۔ مقصد کی آگ اے منزل کی طرف لے جاتی ہے ۔ یہ ذہن غزل کے روایتی انداز میں ”چھپا چھپا رہنا ہے لیکن مثنویوں میں کھل کر سامنے آتا ہے ۔ اسی لیے میر کے ذہن کو سمجھنے کے لیے ان کی عشقہ مثنویوں کی خاص اہمیت ہے ۔ میر نے ، غزل کی طرح ، مثنوی میں بھی اپنا الگ راستہ نکالا ہے ۔ وہ شاہی ہند میں چلے قابل ذکر منفرد مثنوی نگار ہیں ۔ ان کی مثنویوں میں تنوع ہے ۔ الہوں نے اس صنف کو طرح طرح سے استعمال کیا ہے ۔ عشقہ مثنویوں کے بعد ان کی واقعات مثنویاں قابل توجہ ہیں ۔

واقعات مثنویوں میں ، جن کی فہرست ہم اوپر دے آئے ہیں ، ساق نامہ ، جنگ نامہ ، گنبدانی آصف الدولہ ، جشن ہولی اور دریائے مرغ ہلاں ، شکار نامے ، سنگ نامہ وغیرہ بھی شامل ہیں اور وہ مثنویاں بھی جن میں اپنے ہاتھ چانوروں کو موضوع سخن بنایا ہے ۔ ان میں شکار نامے اور سنگ نامہ خاص طور پر قابل ذکر ہیں ۔ اپنے دونوں شکار ناموں میں ، جن میں نواب آصف الدولہ

کے دو بار شکار پر جانے کو موضوعِ سخن بنایا ہے ، میر نے شکار کے نقشے ، جنگلوں کی تصویریں ، جانوروں کی چلت بھرت اور شکار کی گہیا گہسی کو اس طور پر پیش کیا ہے کہ عشقہ مشنویوں کے بعد یہ ایک بالکل الگ رنگ معلوم ہوتا ہے ۔ ان مشنویوں میں وہ زندگی سے لطف لینے اور واقعاتی نظر سے اس کا مطالعہ کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں ۔ یہاں ان کے ہاں ایک نشاطیہ رنگ نظر آتا ہے جو میر کے لیے بالکل نیا تجربہ تھا ۔ ان مشنویوں میں آصف الدولہ کی مدح سرائی بھی ہے اور اس بات کا احساس بھی کہ شکار نامے لکھ کر وہ ایسا کام کر رہے ہیں جس سے ان کا نام زندہ رہے گا ۔ ان شکار ناموں میں زبان سادہ ، بیان چست و شگفتہ اور بحر ایسی رواں ہے کہ یہ مشنویاں ، اپنی قوت سے ، پڑھنے والے کو اپنے ساتھ بہا لے جاتی ہیں ۔ میر کی قدرت بیان نے اپنے موضوع کو اس طور پر سمیٹا ہے کہ پہلا شکار نامہ تو جنگل ، شکار اور مختلف مناظر کی ایک زندہ ، سنہ بولتی تصویر بن گیا ہے ۔ یہ شکار نامہ لکھتے ہوئے میر کو احساس تھا کہ وہ فردوس کے شاہ نامے کا سہا کام کر رہے ہیں :

زمانے میں ہے رسم کہنے کی کچھ	امید اس سے ہے نام رہنے کی کچھ
کسو سے ہوں شاہ نامے کی فکر	کہ عسود کا لوگ کرتے ہیں ذکر
کیا شد چہاں نام کہہ کر کلیم	دل شاعران رشک سے ہے دو لیم
سے آصف الدولہ میں نے بھی میر	کہے صید نامے بہت سے نظیر
مگر نام قاسی یہ مشہور ہو	کہنے پر بھی لوگوں میں مذکور ہو

اس کے بعد آصف الدولہ کی مدح میں چند شعر آتے ہیں لیکن اچانک ان کے ذہن کی کیفیت بدلنے لگتی ہے اور مدح کرتے کرتے یہ شعر ان کے قلم سے نکل جاتے ہیں :

بہت کچھ گہیا ہے ، گرو میں اس	کہہ اتھ اس اور ہائی ہوس
جواہر تو گہیا کیا دکھایا گیا	خریدار لیکن نہ پایا گیا
منازع ہنر ہویر کو لے چلو	بہت لکھنؤ میں رہے ، گہر چلو

یوں معلوم ہوتا ہے کہ یہ ایک وقتی کیفیت تھی جو جادہ بدل گئی اور میر اپنے لباس میں واپس آ گئے۔ اسی لیے دوسرے شکار نامے میں وہ بار بار ”غزل میر نے بھی کہی اور ڈھنگ“ ع ”غزل میر کوئی کہا چاہیے“ ع ”کہی اور ہی بحر میں یہ غزل“ ع ”غزل بحر کامل میں نہ داو کہہ“ ، گریز کرتے ہیں اور غزلوں پر غزلیں کہتے چلے جاتے ہیں ۔ چلے شکار نامے میں سات غزلیں ہیں اور دوسرے شکار نامے میں ایک رباعی اور گیارہ غزلیں ہیں ۔ یہ غزلیں شکار نامہ کے مزاج

سے مناسبت نہیں رکھتیں اور نہ اس بحر میں ہیں جس میں شکار نامہ لکھا جا رہا ہے۔ فارسی مثنویوں میں بھی غزلیں بیچ میں آتی ہیں۔ میر اثر کی مثنوی ”غواب و خیال“ میں بھی بہت سی غزلیں ہیں لیکن میر کی یہ غزلیں ایک طرح کے رنگ پرورد کا اثر قائم کرتی ہیں۔ ان شکار ناموں کی یہ اہمیت ہے کہ ان میں میر ایک نئے رنگ، نئے روپ میں سامنے آئے اور خارجی دنیا کے خوبصورت مناظر اور رنگین تصویریں ایسے پر اثر انداز میں کھینچتے ہیں کہ ان کی شاعرانہ صلاحیتوں کا ایک نیا رخ سامنے آتا ہے۔ لیکن یہ مثنویاں میر کی شاعری میں ایک جزیرے کی حیثیت رکھتی ہیں۔

”لستگ نامہ“ میں میر نے موسم برسات میں اپنے تکلیف دہ سفر کا بیان موثر انداز میں کیا ہے۔ یہ سفر میر نے اپنی کسی محبوبہ کے ساتھ نہیں کیا تھا جیسا کہ عام طور پر کہا جاتا ہے۔ پوری مثنوی میں اس بات کی طرف کوئی اشارہ نہیں ہے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب میر پیکار اور غلام نشین تھے۔ ممکن ہے تلاش معاش یا کسی ایسے ہی سلسلے میں یہ سفر میر نے اختیار کیا ہو۔ اس مثنوی میں جاچا اس دور کی معاشرت، فطیوں، شہروں کے معاشرے و معاشی حالات، عام لوگوں کی زندگی اور سفر کے طریقے سامنے آتے ہیں۔ اس سفر کو میر نے ایک سانحہ کہا ہے۔ برسات کا زمانہ تھا۔ راستے ہائی سے بھرے ہوئے تھے۔ گھوڑے راستہ چلتا دشوار تھا اور سفر بیل گاڑی میں تھا۔ راستے میں دریا بھی پار کرنا پڑا جس میں طغیانی آتی ہوئی تھی:

جب کہ گشتی رواں ہوئی واں ہے جسم گویا کہ تھا، نہ تھی جاں سے
 رہلا ہائی کا جب کہ آتسا تھا خوف سے جی بھی ڈوبا جالا تھا
 پتا بھرتا تھا غضر گشتی پاس غوطے گھاتے تھے حضرت الباس
 دریا ہار کر کے ایک کوس کا فاصلہ گھوڑ کی وجہ سے شام تک طے ہوا اور رات
 کو شاہدوا میں قیام کرنا پڑا۔ یہاں چند گھر تھے۔ چار دوکانیں اور ایک
 چھوٹی سی مسجد تھی۔ ٹھہرنے کے لیے کوئی جگہ نہیں تھی۔ جن ”صاحبوں“
 کے ساتھ میر صاحب گئے تھے انہیں بھی ایسا گھر ملا کہ ع ”جس سے بیت اللہ
 کو آوے لنگ“۔ ڈھونڈنے ڈھونڈتے ایک سرائے ملی اور جب بھیاری نے ان
 سے کھانے کے لیے پوچھا تو میر صاحب نے کہا کہ کھالا تو ”صاحب“
 بھجوائیں گے۔ اس پر بھیاری نے کہا:

ہم تو جالا تھا آدمی ہو بڑے چار ہانچ آدمی ہیں پاس گھوڑے
 سو تو لکھے ہو کورے بالہم تم ہو گندا جیسے شاہ عالم تم

شاہ عالم ثانی آفتاب کے ذکر سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ مشنوی ان کے دور حکومت میں لکھی گئی تھی اور ان کے دور حکومت کو اتنا زمانہ گزر چکا تھا کہ بادشاہ کی کھائی علوم میں ضرب المثل بن گئی تھی۔ میر واجہ لاگرمل کے ساتھ ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۲ء - ۱۷۷۱ء میں دلی آئے اور ۱۱۹۶ھ/۱۷۸۲ء میں آصف الدولہ کے ہلاتے پر لکھنؤ گئے۔ شاہ عالم ثانی یوں اسی سال دلی آئے۔ اس مشنوی میں شاہ درا، غازی آباد، بیگم آباد اور میرٹھ کا ذکر آتا ہے جو دلی سے قریب کے علاقے ہیں۔ لنسنگ بھی کرنال میں ہے۔ گویا یہ مشنوی دہلی کے زمانہ قیام اور ۱۱۸۵ھ - ۱۱۹۶ھ (۱۷۷۱ء - ۱۷۸۱ء) کے درمیان لکھی گئی۔ رات شاہدوہ میں بسر کر کے دوسرے دن غازی آباد پہنچے۔ ”صاحب“ حوالی میر اور نوکر چاکر باغ میں ٹھہرے۔ دوسرے دن یہاں سے روانہ ہوئے۔ یہاں ایک حادثہ پیش آیا۔ میر کی چھٹی بی ”سوہنی“ کمپیں کھو گئی۔ ماری ہستی میں اسے تلاش کیا مگر نہ ملی۔ سوہنی کو یاد کرتے ہوئے میر اپنی دوسری بی ”سوہنی“ کو بھی یاد کرتے ہیں جو چلے ہی سر چکی تھی یہ میر نے لکھا ہے کہ اسی بیگم مزاج بی کو کھو کر ہم بیگم آباد پہنچے۔ وہاں میر میرٹھ اور لنسنگ پہنچے جہاں رہنے کو ایک برائی غصہ کوٹھاری ملی۔ اس وقت رئیسوں کا حال خراب تھا۔ بے زری کی وجہ سے عمارت کو دوبارہ بنوانا دشوار تھا۔ نوکر تنخواہ کی امید میں جی رہے تھے۔ قتال اور بیویوں کا قرض رئیسوں پر چڑھا ہوا تھا۔ ابھی فصل تیار بھی نہیں ہوئی کہ رئیس بیسنگ قرض لے کر کھا لیتے ہیں۔ میر نے جب روزانہ ماش کی دال ملنے پر شکایت کی تو لوگوں نے بتایا :

ماش کی دال کا لہہ گڑھے گلا

گوشت ہاں ہے گریہو گسو کو ملا ؟

اس مشنوی میں جو جگہوں کے نقشے میر نے کھینچے ہیں ان سے پوری تصویر

ق۔ مشنوی ”سوہنی بی“ میں میر نے بتایا ہے کہ ان کے پاس ایک بی تھی جس کا نام سوہنی تھا۔ بڑے تعویذ گنڈوں اور ٹوٹکوں کے ہند اس کے باجج بھی پیدا ہوئے۔ باجج میں سے تین لوگ لے گئے۔ مٹی اور مانی بیج گئے۔ مٹی بھی ایک صاحب لے گئے اور صرف مانی وہ گئی۔ مانی نے دو بیج دیے — سوہنی اور سوہنی — سوہنی مر گئی اور سوہنی لنسنگ کے سفر میں غازی آباد میں کھو گئی۔

سامنے آ جاتی ہے ۔ یہاں بھر ، پشہ ، گھیک اور کئی گھنٹ سے تھکے ۔ چاروں طرف کشتوں کا راج تھا اور ایک قیامت برپا تھی ۔ نرسنگ ایک اجاڑ سی ہستی تھی جس میں دس بیس گھر گواروں کے تھے اور ایک ٹوٹی بھوٹی مسجد تھی جس میں نہ کوئی خطیب تھا اور نہ اذان ہوتی تھی ۔ ہوا ایسی مرطوب کہ نزلہ زکام سے کوئی نہیں بچ سکتا تھا ۔ کھانسی ایسے الٹی تھی جیسے گلے میں بھانسی دی جا رہی ہو ۔ یہ سکھوں کی جگہ تھی اور ہر وقت جان کا خطرہ رہتا تھا ۔ اللہ اللہ کر کے اس ہلا سے رہائی ملی ۔ اس مثنوی کے لہجے میں ایک ایسی تلخی اور طنز ہے جس نے بیان کو دلچسپ اور موثر بنا دیا ہے ۔

میر کی واقعاتی مثنویوں میں ، ان کی شہید مثنویوں کی طرح ، انداز بیان سادہ ہے لیکن اس سادگی میں وہی تہ داری و ہرکاری ہے جو ان کی غزل اور شاعری کی دوسری اصناف میں ملتی ہے ۔ میر نے عام زبان کو تخلیقی سطح پر استعمال کر کے اس میں نہ صرف ادبیت پیدا کی بلکہ اس کی قوتِ اظہار میں بھی غیر معمولی اضافہ کر دیا ۔ یہ کام اس دور میں اس طور پر کسی دوسرے شاعر نے نہیں کیا ۔ یہ عمل میر کے ہاں ہر صنفِ سخن میں یکساں طور پر نظر آتا ہے ۔ میر کو جالوروں کا شوق تھا ۔ ان کی مثنویوں سے معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے بلی ، کشتا ، بکری ، بندر کا بچہ اور مرغ ہال رکھے تھے ۔ نرسنگ نامہ میں انھوں نے ”موہنی“ بلی کے کھو جانے پر گنتے ہیں اشعار میں انہی گہرے رنج اور تعلقِ خاطر کا اظہار کیا ہے ۔ مدحیہ مثنویوں میں میر نے اپنے بلی ، کتے ، بکری کے عادات و خصائل کو موضوعِ سخن بنایا ہے ۔ ”کبھی کا بچہ“ اور ”در بیانِ غروس“ بھی اسی ذیل میں آتی ہیں ۔ ہجو بہ مثنویاں ہیئت کے اعتبار سے تو یقیناً مثنویاں ہیں لیکن موضوع کے اعتبار سے یہ ہجو ہیں جن کا مطالعہ ہم دو سری ہجو بہ نظموں کے ساتھ آئندہ صفحات میں کریں گے ۔

عام طور پر ایک صاحبِ کمال اپنے فن کے کسی ایک رخ سے پہچانا جاتا ہے ۔ میر غزل کے حوالے سے پہچانے جاتے ہیں ، لیکن اگر غور سے دیکھا جائے تو میر کی مثنویاں غزل سے زیادہ ان کی شخصیت کی آئینہ دار ہیں ۔ غزل میں میر کی ذاتِ رمز و کنایہ اور استعارات میں چھپ جاتی ہے مگر مثنویوں میں وہ کھل کر سامنے آتی ہے ۔ رومانی شاعروں کی طرح میر کی مخصوص دلچسپی ان کی اپنی ذات ہے اور اس ذات کا جس صنفِ ادب سے تعلق پیدا ہوتا ہے وہ اسے اپنے ذاتی رنگ میں رنگ لیتی ہے ۔ ان کی غزلوں کے برخلاف مثنویوں میں میر کی ذات ، ان کا ماحول ، ان کی دلچسپیاں ، ان کی زندگی کے مختلف جلو ، ان کا

رہن سہن ، ان کی معاشرت ، ان کے تعلقات ، ان کے سفر ، ان کے عشق ، ان کی خوشی و ناراضی وغیرہ زیادہ کھل کر سامنے آتے ہیں ۔ سوانح نگار کے لیے میر کی مثنویوں اور ہجویات میں ان کی زندگی کے مطالعے کے لیے بے حد مواد موجود ہے ۔ ان مثنویوں کو خواہ ہم عشقیہ ، مدحیہ ، واقعاتی اور ہجویہ میں تقسیم کر لیں لیکن ان میں خود میر کی ذات سب سے زیادہ اہم ہے ۔ عشقیہ مثنویوں میں حلیہ دیگران کے ذریعے وہ اپنے ہی عشق کی داستان سناتے ہیں ۔ ان کی مثنویوں کے سب قسمے مانعہ ہیں لیکن قصہ دراصل میر کا مسئلہ نہیں ہے ۔ ان قصوں کے ذریعے وہ اپنی ذات ہی کا انکشاف کرتے ہیں ۔ ان میں جو مافوق الفطرت باتیں نظر آتی ہیں دراصل وہ مافوق الفطرت ان معنی میں نہیں ہیں کہ میر کے زمانے کے لوگ بلکہ آج تک لوگ انہیں صحیح مانتے ہیں ۔ یہ مافوق الفطرت عنصر اپنے اندر ایک رومانی رمز رکھتا ہے جس کے ایک شاعرانہ معنی ہیں ۔ اس میں وہ حیرت لاک ہی موجود ہے جو رومانیت کی جان ہے ؛ مثلاً ”فعلہ عشق“ میں شعلے کا دریا پر آنا اور آواز دینا ویسی ہی بات ہے جیسی کہ وٹسورٹھ نے ”لوس گرے“ کے بابوں میں بتائی ہے کہ وہ اب تک میدان میں چلتی بھرتی دکھائی دیتی ہے ، ہاکنگسلے نے بتایا ہے کہ ”میری“ کے ہیروؤں کو ہکڑنے کی آواز اب بھی ”لے“ کی ریت پر سنائی دیتی ہے ۔ میر کے ہاں عشق مافوق الفطرت باتیں نہیں ہیں جو میر حسن کی سحر البیاض میں ملتی ہیں بلکہ ان کی نوعیت رومانی حیرت لاک (Romantic Wonder) کی ہے اسی لیے میر کی محبوباں دوسری مثنویوں سے مختلف ہیں اور رومانی شاعروں کے لیے یہ آج بھی مشعل راہ ہیں ۔ ان مثنویوں کی اہمیت قصوں کی وجہ سے نہیں بلکہ رومانی انداز نظر ، واقعاتی لائر اور اس مخصوص فضا کی وجہ سے ہے جو میر کی مثنویوں کے علاوہ دوسری مثنویوں میں نظر نہیں آتی ۔

ان مثنویوں کا اہم ترین پہلو میر کا خود مطالعہ (Self Study) ہے ۔ عشقیہ مثنویوں میں ان کے ہر عاشق پر جنون سوار ہوتا ہے اور یہ جنون رسوائی کا سبب بنتا ہے ۔ اسی رسوائی کی وجہ سے عاشق و معشوق ایک دوسرے سے جدا ہو جاتے ہیں ۔ یہی سب کچھ میر کے ساتھ ہوا تھا ۔ ان کی مثنویوں کی ہیروئن کا بھی ہر مثنوی میں یہی حال ہے ۔ یہ ہی میر کی محبوبہ کے ساتھ ہوا ہوگا ۔ محبوب کی تعریف میں روایتی الفاظ کی وجہ سے محبوب کے خدوخال پورے طور پر سامنے نہیں آتے لیکن ان کے پیچھے کوئی حقیقی صورت موجود ہے جس نے ان الفاظ میں اتنی جان ڈالی ہے ۔ میر کے عاشق پاکیزہ ہیں ۔ عشق میں مچے اور غلغلی ہیں ۔

عشق کی سطح پر یہ میر کے مزاج کی ترجمانی کرتے ہیں۔ ان مثنویوں کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر اپنے عشق کی نفسیات سے خوب واقف ہیں اور یہ تحلیل اس لیے ”رمزیاتی“ رہ جاتی ہے کہ میر اس کا اظہار مبالغہ آمیز روایتی الفاظ میں کرتے ہیں۔ یہ اظہار کی مجبوری ہے ورنہ ذاتی انکشاف میں میر سب شاعروں سے آگے ہیں۔ یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ اپنی ذات کے گہرے مطالعے کے ساتھ وہ اپنے ماحول اور چیزوں کو بھی اپنی مخصوص نظر سے دیکھ کر الہیں بھی اسی رنگ میں رنگ دیتے ہیں۔ میر اپنی ذات کو پورے طور پر دہائے میں گہوں کامیاب نہیں ہوئے۔ ان کی شاعری کی انفرادیت ان کی اسی نفس کیفیت میں پوشیدہ ہے۔ میر کی مثنویوں کو اگر ان کی غزلوں کے توضیحی حواشی کہا جائے تو زیادہ صحیح ہوگا۔

فنی لفظ نظر سے اکثر نقادوں کو میر کی مثنویوں میں فن کا فقدان نظر آتا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ان کے نزدیک اصنافی نظم کا رنگ لسانی نظم سے زیادہ سادہ اور رواں ہونا چاہیے کیونکہ اس میں بنیادی چیز جذبات نہیں بلکہ واقعات ہوتے ہیں۔ میر کے ہاں ہر مثنوی میں کم و بیش یکساں رنگ ہے جو عشقہ مثنویوں میں اتنا نکھرتا ہے کہ نازک جذبات بڑے لطیف طریقے سے زبان کا جزو بن جاتے ہیں اور مثنوی کی آیات دھیمی راگ سے لطیف درد کی ایک ایسی لہذا قائم کرتے ہیں کہ یہاں فن کے فقدان کے بجائے فن کے کمال کا اعتراف کرنا پڑتا ہے۔ عشقہ مثنویوں کے چترین حصوں میں یہ انفرادیت بہت نمایاں ہے۔ غزل اور مثنوی وہ دو اصنافِ سخن ہیں جن میں میر اپنے کمال فن کے ساتھ ابھرتے ہیں اور زلفۂ جاوید ہو جاتے ہیں۔

غزل اور مثنوی کے علاوہ میر نے ہجویات بھی لکھی ہیں جن میں سے بارہ کے نام ہجویہ مثنویوں کے ذیل میں ہم اوپر لکھ آئے ہیں۔ ان میں ”در ہجو خواجہ مراد“ کے علاوہ اگر میر کے ہ نفیس — ہجو بلاس رائے، در ہجو لشکر (ہ نفیس)، در شہر کاٹا حسب حال خود، ہجو دستخطی فرد — اور شامل کر لیے جائیں تو میر کی ہجویہ نظموں کی تعداد ۱۸ ہو جاتی ہے۔ ان نظموں میں میر نے موسم، دنیا، جھوٹ، افراد، لشکر، شہر، اپنی ذات اور اپنے گھر کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ اٹھارویں صدی کے معاشرے میں ہجو ایک مقبول صنفِ سخن تھی۔ جعفر زئی کی آواز اس دور میں گونج رہی تھی۔ اس زوال پذیر معاشرے میں عام انسان کا اخلاق انتہائی منافقانہ ہو گیا تھا۔ اس معاشرے کا فرد کہتا گچھ تھا، کرتا گچھ تھا۔ اسی لیے ہجو ایک ایسی صنف تھی جس سے اس معاشرے

کے بیروپ کا پردہ فاش کیا ۔ لکھتا تھا ۔ بچو ناانصافیوں ، ظلم و جبر ، لاقانونیت اور منافقتوں کے اس دور میں ۔ ہر کے ہاتھ میں ایک ایسا حربہ تھی جس سے وہ اپنے منافی حریف کے بچنے ادھیڑنے کا کام لیتا تھا ۔ یہ بچو گوئی کا مثبت پہلو تھا ۔ دوسرا مثبت انداز نظر یہ تھا کہ وہ ایسے موضوعات پر بچوئی لکھتا جن سے زمانے کے اصل حالات اور معاشرے کے باطن کی حقیقی تصویر سامنے آ جائے ۔ سودا کا شہر آشوب (قصیدہ تضحیک روزگار) یا میر کا غصہ ”در بچو لشکر“ اور ”در بیان کذب“ اسی ذیل میں آتے ہیں ۔ ان بچویات سے ایک طرف اس دور کے فوجی نظام کا پردہ چاک ہوتا ہے اور دوسری طرف شاعر اس نظام کی خستہ حالی پر بھی آنسو بہاتا ہے ۔ اس قسم کی بچوئی سے جو تصویر ابھرتی ہے وہ اتنی جاندار ، شوخ اور سچی ہے کہ معاشرے میں احساسِ زیادت پیدا ہوتا ہے ۔ ایک ایسے معاشرے میں جو اندھا اور بہرہ ہو گیا ہو ، جس نے دیکھے اور سننے کا عمل بند کر دیا ہو ، جس میں ناانصافیاں ، خود غرضیاں اور ذاتی لالچہ قومی مسائل پر حاوی آ گئے ہوں ، اسے جھنجھوڑنے ، ابھینھوڑنے اور احساس و شعور کی پٹ آنکھوں میں روشنی پیدا کرنے کے لیے اس قسم کی بچوئی سے بہتر طریقہ نہیں ہو سکتا ۔ میر کے ہاں اس قسم کی بچویات کم ہیں اور جو ہیں ان میں وہ زیادہ نہیں ہے جو ان بچویات میں ہے جہت میں اپنی ذات اور اپنے ماحول کو بچو کا نشانہ بنایا ہے ۔ مثلاً میر نے اپنے گھر کے بارے میں جو بچوئی لکھی ہیں وہ ان کی پہلی بچوئی ہیں ۔ ان دونوں بچوئی سے ایک ایسی واضح تصویر ابھرتی ہے کہ ایک نقاش میر کے مکان اور رہن سہن کی تصویر آج بھی بنا سکتا ہے ۔ اپنے گھر کی بچو لکھنے ہوئے میر کو اپنی عظمت کا بھی احساس ہے کہ اس معاشرے کا سب سے بڑا شاعر ایسی خستہ حالی میں زندگی گزار رہا ہے ۔ اس کا گھر ایسا ہے جس میں ہر دم دب مرنے کا خیال رہتا ہے ۔ ع ”گھر کہاں صاف موت ہی کا گھر“ :

بند رکھتا ہوں در جو گھر میں رہوں

نذر کیا گھر کی جب کہ میں ہی نہ ہوں

اس گھر کی چھت بیٹھ گئی اور ان کا بیٹا اس کے نیچے دب گیا ۔ یہ دیکھ کر لوگ ہلک کر آنے اور مٹی کو ہاتھوں سے پٹا کر میر کے بیٹے کو وہاں سے نکالا :

صورت اس لڑکے کی نظر آئی ہم جو مردے تھے جان سی پائی

نصرت حق دکھائی دی آ کر یعنی لکلا دوست وہ گوسھر

مومانی کھلائی کچھ ہلیدی فرصت اس کو خدا نے دی جلدی

اپنے گھر کی دونوں بچوئی میں ان کا مشاہدہ اور تجربہ اثر و تاثیر پیدا کر رہا

ہے۔ اس میں تھیل نہیں ہے بلکہ وہ لٹلی و بیزاری ہے جو اس گھر کے چہم میں رہنے سے پیدا ہوئی ہے۔ برسات کے زمانے میں گرتے ہوئے گھر سے جب سارا کتبہ سامان لاد کر چاروں طرف بھرے ہوئے پانی میں سے نکلتا ہے تو میر اپنی حالت زار پر اتنے رنجور ہو جاتے ہیں کہ احساسِ ذلت کے ساتھ خود کو بھی گوسٹے کاٹنے لگتے ہیں :

اپنے اسبابِ گھر سے ہم لے کر الگنی سب کے ہاتھ میں دے کر
مف کی مف لٹلی اس خسرابی سے تاکہ پہنچے گھمبِ شتابی سے
میر جی اس طرح سے آتے ہیں جسے گھر کہیں کو جاتے ہیں
اپنی دوسری ہجویات میں میر نے افراد کو غصہ و طنز کا نشانہ بنایا ہے۔ وہ غصے میں بد زبانی پر بھی اتر آتے ہیں لیکن انہیں اس بات کا احساس ہے کہ ہجو گوئی ان کا شعار نہیں ہے :

میں ہمیشہ سے رہا ہوں با وقار گن دنوں تھا ہجو کا کرنا شعار
گر کنبھوں نے کچھ کہا میں چپ رہا ہجو اس کی ہو گئی اس کا کہا
تھا تحمل مجھ کو میں درویش تھا دودمند و عاشق و دل ریش تھا
پر کروں کیا لا علاجی سی ہے اب غصے کے مارے چڑھی ہے مجھ کو تب
(درو ہجو لا اہل)

”درو ہجو لا اہل مسمی بہ زبانی زورِ عالم“ بقاء اللہ بقا کی ہجو ۴ ہے جو شاہ حاتم کے شاگرد تھے۔ اس میں شاہ حاتم کی طرف بھی اشارہ ہے :

سدھی میرا ہوا یہ بے ہنر مردۂ صد سالہ سا بے نور تر
اسی مشنوی میں میر نے یہ بھی بتایا ہے کہ وہ بیس سال بعد شہر (دلی) میں آئے ہیں :

شہر میں آیا میں بعد از بست سال کم تھا ہاں سررشتہٴ قال و مقال
لواب چادر جاوید خان کے قتل (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع) کے بعد میر کچھ عرصہ بے روزگار رہے اور راجہ ناگرمیل سے منسلک ہو کر دلی سے چلے گئے اور ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۲ع میں جنگِ سکرتال سے واپس ہو کر دلی میں خالہ لشین ہو گئے، اس لیے غالب گمان ہے کہ یہ ہجو ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۲ع کے لگ بھگ لکھی گئی ہوگی۔ ”اجگر نامہ“ میں میر نے خود کو بہت بڑا اڑدھا بتایا ہے اور اس دور کے سارے شاعروں کو کھڑے، مکوڑے، چھبکی، مینڈک، لومڑی وغیرہ کہا ہے اور دکھایا ہے کہ اڑدھا ایک ہی سانس میں سب کو بڑب کر جاتا ہے :

بھرا ایک دم وا کر کے دعاں کہ پایا اس اثبوت کو نیم جاں
 دم دیگر ان سے نہ کوئی رہا وہی دشت خالی وہی از دہا
 ”در ہجو شخصے بیچ مدان کہ دعویٰ ہمہ دانی داشت“ میں ایک ایسے شخص
 کی ہجو کی ہے جو یہ دعویٰ کرتا ہے کہ اے سب کچھ آتا ہے ۔ اس ہجو میں میر
 نے اس شخص سے مختلف علوم کے بارے میں سوال کیے ہیں اور اس کے منہ سے ان
 کے اوندھے ، اٹنے سیدھے ، بے لکھے مضحکہ خیز جواب داوائے ہیں ۔ اس دلچسپ
 ہجو میں انداز مزاحیہ و طنزیہ ہے جس سے شخص مذکور کی جہالت اور میر
 کی علمیت کا احساس ہوتا ہے ۔ ”نکات الثمرا“ میں میر نے حاتم کے بارے میں
 لکھا ہے کہ ”مردست جاہل و متعن ۳۸“ اور میاں شہاب الدین ثائب کے
 بارے میں لکھا ہے کہ ”در ہمہ چیز دست دارد و بیچ نمی داند ۔“ ۳۹ قیاس
 کیا جا سکتا ہے کہ یہ ہجو یا تو حاتم کے بارے میں ہے یا بھر ثائب کے بارے
 میں ۔ اسی طرح ”ہجو عامل نام لاکسے کہ بہ سگان آسے تمام داشت“ ، میرزا
 محمد رفیع سودا کی ہجو معلوم ہوتی ہے ۔ سودا کو کتنے ہائے کا شوق تھا اور اس
 ہجو میں کتوں کے شوقین کو ہدفِ ملامت بنایا ہے ۔ ”لذکرۃ ہندی“ میں لکھا ہے
 کہ ”سودا پرورش سگان ابریشم ہشام شوق تمام داشت ۔“ ۴۰ میر نے لکھا :

ایسی بھی ہم نے دیکھی نہیں کتوں کی ہوس
 گردن میں اٹنے لالے بھرے روز و شب مرص
 لکڑا ہو جس کے ہاتھ میں یہ اس کا ہار ہے
 جیسے سگڑے سگڑے ہر سوار ہے
 کتوں کی جستجو میں ہوا روڑا ہلٹ کا
 دعویٰ کا کشتا ہے کہ نہ گھر کا نہ ہلٹ کا

سودا نے بھی اس کا جواب دیا ۔ یہ جوابی ہجو کلیاتِ سودا میں موجود ہے ۔ ۴۱
 سودا و میر کے درمیان یہ معرکہ بڑھ گیا جس میں سودا کے شاگرد بھی شامل
 ہو گئے ۔ میر نے ”در ہجو آئینہ دار“ میں سودا کے شاگرد عنایت اللہ عرف کاکڑ
 حجام کی ہجو لکھی اور اس میں سودا کو بھی نہیں بخشا :

آج سے عجب کو نہیں رخ و ملال جب سے لکھے ہال تب سے ہے یہ حال
 موشگافوں کا نہیں ہے نام اب مشہور شعر ہیں حجام سب
 ایسے مولائے میں نے گنتے بے شعور ہے حجامت اس بھی لڑنے کی ضرور
 ہاں نہ سید کچھ ہے نے نالی ہے شرط ہر گسو گسوت میں دانائی ہے شرط
 سگ کے نیم الدین کی سرداری ہوئی لوح کے پیشے کی وہ غساری ہوئی

میر و مرزا میں حکم ہووے خرد
 سمجھے مرزا میر کو ، مرزا کو میر
 نے کی نائی چٹ پہ سب کا دست رد
 نے وہ رگ زن جو نہ سمجھے سر شیر

مجھ میں مرزا میں تفاوت ہے بہت
 جس جگہ میں نے رنگیں منہ میں زباں
 باب تائی واں عجالت ہے بہت
 ہوتے اس جگہ جو مرزا نے کہاں

استریے کانو میں اپنے پاندہ کر
 چوڑے لائی ہیں سارے ایک ذات
 ان میں ہے بد ذات جو ہو لیک ذات
 میر کی ہجویات کو تین حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے ۔ وہ ہجویں

جو میر نے افراد کے بارے میں لکھی ہیں جیسے ہجو عقل غاں ، ہجو آئینہ دار ،
 ہجو بلاس رائے وغیرہ ۔ وہ ہجویں جن میں اپنے حالات اور حالات زمانہ کو
 بدلتا سلامت بنا کر خود پر بھی طنز کیا ہے اور بکڑے ہوئے زمانے پر بھی ۔ جیسے
 در ہجو خالہ خود ، در ہجو لشکر ، در ہجو کانا ، لنگ نامہ وغیرہ ۔ وہ
 ہجویں جن میں اقدار ، موسم اور دنیا پر طنز و ہجو کے تیر برسائے ہیں جیسے
 در ہجو کذب ، در ہجو برشکال ، در ملت در دلیا وغیرہ ۔ میر کی ہجویات سے
 ان کی ہر گوئی کا پتا چلتا ہے ۔ ان کی ہجویات سے اس دور کی اخلاقی ، معاشی ،
 انتظامی اور فوجی نظام کی تباہی کا اندازہ ہوتا ہے اور اس بے سر و سامانی ،
 اللاس اور خستہ حالی کا بھی جس سے میر دلی میں دوچار رہے ۔ سودا اس
 صنف میں بہت زور دکھاتے ہیں لیکن ان کے ہاں بھکڑ پن ، کالی کالج اور نعلانی
 بھی ساتھ ساتھ چلتے ہیں ۔ میر کے ہاں یہ عنصر بہت کم ہے ۔ وہ ہی ذات پس
 کر اور گچکچا کر رہ جاتے ہیں ۔ ہجویات میں بھی ان کے مزاج کا دھیا پن قائم
 رہتا ہے ۔ ان کی ہجویات میں نہ قصیدے والا مبالغہ ہے اور نہ زمین آسمان کے
 نلائے ملانے کا عمل ملتا ہے ۔ وہ طنز بھی کرتے ہیں ، مزاج بھی پیدا کرتے
 ہیں ، حریف پر حملہ بھی کرتے ہیں لیکن یوں محسوس ہوتا ہے جیسے جو کچھ
 وہ کہنا چاہتے ہیں کہہ نہیں پا رہے ہیں ۔ میر کی ہجویات بڑے کر یوں معلوم
 ہوتا ہے جیسے انہیں زبردستی اس میدان میں گھسیٹا جا رہا ہے ۔ سودا کے ہاں
 جو تخیل کی پرواز اور مبالغہ ہے وہ میر کے مزاج سے مناسبت نہیں رکھتا ۔ قصیدہ
 سودا کا فن ہے جس میں ان کا کوئی حریف نہیں ہے ۔ میر کا یہ میدان نہیں ہے ۔
 جو مزاج کسی کی مدح کے لیے درکار ہے وہی مزاج ہجو میں اپنا رنگ جیا سکتا
 ہے ۔ سودا کی ہجویات و قصائد اسی لیے برزور ہیں ۔ میر کے ہاں ہجوروں میں
 متعبدگی کا احساس ہوتا ہے ۔ سودا کے ہاں زور شور اور ہتکامہ آرائی ہے ، اسی
 لیے سودا کی ہجویات زیادہ موثر ہیں ۔ میر نے اپنی ہجویات میں جو ہمیں استعمال

کی ہیں وہ بھی اتنی سوزوں نہیں ہیں جتنی سودا کی ہیریں ہیں۔ میر کی ہجویات پر غزل کا اثر ہے۔ سودا کی ہجویات پر ان کے قصیدے کا اثر ہے۔ ہنگڑی اچھالنا سودا کا مزاج ہے۔ میر صرف اپنی ہنگڑی منہالے دینے کے لیے ہجو لکھتے ہیں۔ میر کی ہجویات میں وہی عام بول چال کی زبان استعمال ہوتی ہے۔ سودا نے اپنی ہجویات میں قصیدے کا آہنگ اور شوکت و شکوہ کا رنگ چایا ہے۔ اسی لیے جو سودا و میر کے مزاج کا فرق ہے وہی دونوں کی ہجویات کا فرق ہے۔ اسی نے لکھا ہے کہ ”ہر جگہ معلوم ہوتا ہے کہ طنز کرنے والا ہر سوز دل رکھتا ہے۔ وہ جس آگ سے خود جلا ہے اسی سے دوسروں کو بھی جلاتا چاہتا ہے۔“ ۳۲۱ اس کے برخلاف سودا ہنگڑا بہت، بھتی، استہزا اور طنز و مزاح کے کردار سے اپنے حریف کو سب دم کرتا چاہتے ہیں۔ وہ جعفر زلی کی طرح، حریف کو شکست دینے کے لیے اس کی بیوی اور بیوی بیٹوں کو بھی ٹہپ کو رکھ دیتے ہیں اور سارے اخلاق دانوں کو توڑ کر میدان میں اترتے ہیں۔ میر عام طور پر اخلاق دانوں کو نہیں کوڑتے اسی لیے وہ ہجو میں رکتے رکتے سے نظر آتے ہیں۔ سودا کی ہجویات میں اسی ”بہروریت“ ہے، میر کے ہاں ”دہا دہا ہن“ ہے۔ لیکن میر کی ہجویات کے لہجے سے آج بھی ہجو کی ایک نئی لے تلاش کی جا سکتی ہے۔ میر نے گم و بیش پر صنف سخن میں طبع آزمائی کی ہے لیکن جو کمال الہوں نے غزل و مثنوی میں دکھایا وہ کسی اور صنف میں نہ دکھایا سکتے۔ سودا کے مقابلے میں وہ ایک بڑے ہجو گو نہیں ہیں لیکن ہجو گوئی کی تاریخ میں وہ نہ صرف ایک قابل ذکر شاعر ہیں بلکہ سودا کے بعد وہ اس دور کے دوسرے بڑے ہجو گو ہیں۔

قصیدہ بادشاہوں، نوابوں اور وزیروں کے اس آخری دور میں ایک مقبول صنف سخن اور دربار تک رسائی کا ایک اہم وسیلہ تھا۔ کلیات میر میں سات قصیدے ملتے ہیں اور اگر دیوان میر (السطحہ حیدر آباد دکن مکتوبہ ۱۹۹۲ء) کا ”قصیدہ در شکایت اتفاقی یاران“ بھی شامل کر لیا جائے تو میر کے قصائد کی تعداد آٹھ ہو جاتی ہے۔ ان میں تین قصیدے حضرت علی کی شان میں ہیں۔ ایک قصیدہ امام حسین کی مدح میں، دو آصف الدولہ کی مدح میں اور ایک شاعر وقت شاہ عالم کی مدح میں ہے۔ ان میں سے اس قصیدے کے علاوہ جس کا مطلع یہ ہے :

رات کو مطلق نہ تھی یاں جی کو تاب
آشنا ہونا نہ تھا آنکھوں سے خواب

باقی سارے قصیدے دیوان میر بسطام حیدر آباد میں شامل ہیں جس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ میر نے سات قصیدے لکھنؤ جانے سے پہلے لکھے اور صرف ایک قصیدہ ، جس کا مطلع لوہر درج ہے ، قیام لکھنؤ کی یادگار ہے جو الہوں نے ۱۱۹۶/۱۷۸۲ء میں لکھنؤ پہنچ کر آصف الدولہ کے حضور میں پڑھا۔

میر نے مشابہات کے مقابلے میں قصائد کم لکھے ہیں۔ ان میں سے چار میں مذہبی عقیدت کا اظہار ہے۔ ایک میں ”تلقائے یازان“ کو موضوع بنایا ہے اور تین میں آصف الدولہ اور شاہ عالم کی مدح کی ہے۔ ہر صنفِ سخن کے اپنے فنی اصول اور تقاضے ہوتے ہیں۔ قصیدہ چونکہ بزرگانِ دین اور بادشاہ و نوابین کے حضور میں پیش کیا جاتا تھا اس لیے اس میں روایتی فنی لوازمات کا اور بھی خیال رکھا جاتا تھا۔ میر کے قصیدوں میں نہ مضامین کی بلند پروازی ہے اور نہ الفاظ کا وہ شکوہ اور بلند آہنگی جو اچھے قصیدے کے لیے ضروری ہے۔ ان میں تنوع ، تسلسل ، تشبیب ، مدح و دعا کی وہ شان بھی نہیں ہے جو نصیری ، سودا یا ذوق کے قصیدوں میں نظر آتی ہے۔ میر کا قصیدہ ایک مکمل وحدت نہیں بنتا بلکہ پڑھتے وقت ایک طرح کی بے دلی کا احساس ہوتا ہے۔ نہ ان میں مبالغے کا چاند ہے کہ مدح پر اثر کرے اور نہ موضوعات کا تنوع۔ نصیدوں کی تشبیب میں بھی وہ دہر کی بے ثباتی ، فلک کے جوہر و جفا ، عباد کی اسیری ، فراق و حسرت و وصل کو موضوع بناتے ہیں۔ مدح بھی وہ جم کر نہیں کر پاتے جیسے شکار نامہ میں آصف الدولہ کی مدح کرتے کرتے بے موقع یہ کہہ اٹھتے ہیں :

شاع ہنر بہر گزر لے چلو بہت لکھنؤ میں رہے گھر چلو
شاہ عالم کی مدح کرتے ہوئے ان کی زبان سے یہ شعر اٹھ جاتے ہیں :

دعا پر گزروب ختم اب یہ قصیدہ

کہاں لک کہوں تو چلیں ہے چٹان ہے

تری عمر ہو میرے طولِ اہل می

گرم کا سرورشتہ اک تیری ہاٹ ہے

میر کے قصائد میں کوئی ایسی انفرادیت نہیں ہے کہ ہم ان کے قصیدوں کو ان کی شاعری کے تعلق سے یا فنی لحاظ سے کوئی بلند درجہ دے سکیں۔ میر کے قصیدوں کی قدر و قیمت یہ ہے کہ الہیں پہارے ایک عظیم شاعر

ف۔ ”ڈاکٹر میر“ میں میر کے الفاظ یہ ہیں ”حاضر ہندم و نصیدہ گہ در مدح گفتہ بودم خوالدم شہدائے . . .“ (ص ۳۰۰)۔

ئے ، رواج زمانہ کے مطابق ، مذہبی عقیدت کے اظہار یا بیٹ کی ضرورت کے لیے لکھا ہے ۔ یہ میر کا میدان نہیں ہے ۔ وہ تو قبیلہ عشق سے تعلق رکھتے تھے اور غزل ہی ان کا وظیفہ تھی ۔ یہی صورت ان کے مرثیوں و سلام کے ساتھ ہے ۔ میر نے ۳۴ مرثیے اور ۷ سلام لکھے ہیں ۔ ۳۳ میر کے غم زدہ مزاج سے بہ توقع کی جا سکتی تھی کہ وہ اس صنف سخن میں غزل ہی کی طرح کمال کو پہنچوں گے کیونکہ اس صنف کا خاص مقصد جذباتی اثر پیدا کر کے غم و الم کا ایسا عالم طاری کرنا ہے کہ سنتے والا آہ و بکا کرنے لگے ۔ میر کے سارے مرثیوں کو دیکھ کر معلوم ہوتا ہے کہ ان میں وہ اثر انگیزی نہیں ہے جو بعد کے دور میں انیس و دہر کے ہاں ملتی ہے ۔ میر کے دور تک مرثیوں کی ہیئت بھی مقرر نہیں ہوئی تھی ۔ میر کے زیادہ تر مرثیے مربع ہیں ۔ مستطیل مرثیے تین ہیں اور تین مرثیے غزل کی ہیئت میں ہیں ۔ سودا نے مرثیے کے ارتقا میں بنیادی کام یہ کیا کہ اس میں تشبیب کا اضافہ کیا جو آگے چل کر ”چہرہ“ کہلائی ۔ میر کے مرثیوں میں تشبیب بھی نہیں ہوئی ۔ وہ اپنا مرثیہ برابر راست مدح امام سے شروع کر دیتے ہیں اور مدح میں جیسے وہ قصیدے میں کامیاب نہیں ہیں اسی طرح وہ مرثیوں میں بھی کامیاب نہیں ہیں ۔ وہ اپنے عقیدے کا اظہار ضرور کرتے ہیں ۔ ان کے دل میں خلوص کی گرمی بھی ہے مگر مرثیہ چونکہ داخلی شاعری نہیں ہے اس لیے اس میں جس خارجی انداز کی ضرورت ہے میر اس تک نہیں پہنچتے ، حتیٰ کہ ”ہکنا“ یا ”ہکی“ حصوں میں بھی ، جو مرثیوں کی جان ہے اور جس میں مصائب بیان کر کے عقیدت مندوں کو رلایا جاتا ہے ، وہ کامیاب نہیں ہیں ۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ رونے کا عمل اس وقت پیدا کیا جا سکتا ہے جب ہتھیج جذباتی سطح گھو اٹھتا جائے اور پھر مصائب کا بیان ایسے موقع پر لایا جائے کہ سنتے والا اسے اختیار ”بکا کرنے“ لگے ۔ یہ ایک شعوری خارجی عملی ہے ۔ برخلاف اس کے میر کے لیے اپنی ذات اور اس کے غم زیادہ اہم ہیں ۔ وہ جس خوبی سے اپنے غم عشق گھو مثنویوں میں بیان کرتے ہیں اس طرح وہ دوسروں کے غم کا اظہار نہیں کر سکتے ۔ یہ ان کی بھوری ہے ۔ میر نے اپنے مرثیے مجلسوں کی ضرورت کے لیے لکھے ہیں اور ان میں مخصوص واقعات مثلاً حضرت قاسم کی شادی ، حضرت عابد کی اسپری ، علی اصغر کی بیاس ، خاندان حسین کی عورتوں کی بے حرستی وغیرہ کو موضوع سخن بنایا ہے ۔ موضوعات پر مرثیہ لکھنے کی روایت دکنی مرثیوں سے شروع ہو کر شمال پہنچی اور پھر میر کے مرثیوں سے ہوتی ہوئی میر انیس کے مرثیوں میں اپنے کمال کو پہنچی ۔ اسی طرح

میر نے اپنے مرثیوں میں سہل مجمع کا ایسا طرز اختیار کیا ہے جسے میر انیس
نے کمال تک پہنچایا لیکن آج میر کے مرثیوں کی اہمیت محض تاریخی ہے۔ ۳۳
مطالعہ: میر کے بعد اب اگلے باب میں ہم اس دور کی ایک اور عہد ساز
شخصیت مرزا محمد رفیع سودا کا مطالعہ کریں گے۔

حواشی

- ۱۔ کلشن بے خار : نواب مصطفیٰ خان شیفتہ ، ص ۱۰۰ ، مطبع نولکشور ،
لکھنؤ ، بار دوم ۱۹۱۰ ع۔
- ۲۔ تذکرۂ آرزوہ : ڈاکٹر مختار الدین احمد نے مرثیہ گو کے انجمن ترقی اُردو
پاکستان سے ۱۹۷۳ ع میں شائع کرا دیا ہے۔ یہ صرف حرف ق تک ہے
اور اس میں بھی صرف قائم چاند پوری کا ادھورا ترجمہ ہے اس لیے شیفتہ
کے اس حوالے کی تصدیق ممکن نہیں ہے۔
- ۳۔ تذکرۂ جمیع النفاث : سراج الدین علی خان آرزو ، ورق ۹۹ ب ، غزولہ
نومی عجائب خانہ ، کراچی۔
- ۴۔ جمیع النفاث میں تنی اوحدی کے حوالے سے یہ الفاظ ملتے ہیں : ”زبان
ہندی و فارسی و ملمع و مرثیہ از لسانین کہ آن را ریختہ گویند بسیار
مروی ست و در ہمہ اشعار او بلند و پست بے شمار است۔ اگرچہ پستی
الدک پست است اما بلندی بقاوت بلند۔“
- ۵۔ میر نمبر : مرثیہ محمد حسن عسکری ، ص ۲۷۶ ، ماہنامہ حاق ، کراچی
۱۹۵۸ ع۔
- ۶۔ ایلیٹ کے مضامین : ڈاکٹر جمیل جالبی ، ص ۱۹۳ ، ایجوکیشنل پبلیشنگ
ہاؤس دہلی ۱۹۷۸ ع۔
- ۷۔ عمدۂ منتطبہ : نواب اعظم الدولہ سرور ، مرثیہ ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی ،
ص ۵۵۳ - ۵۵۴ ، دہلی یونیورسٹی ۱۹۶۱ ع۔
- ۸۔ ذکر میر : محمد تنی میر ، مرثیہ عبدالحق ، ص ۵ - ۶ ، انجمن ترقی اُردو ،
اورنگ آباد ۱۹۲۸ ع۔
- ۹۔ انسان اور آدمی : محمد حسن عسکری ، ص ۲۱۸ ، مکتبہ جدید ، لاہور
۱۹۵۳ ع۔
- ۱۰۔ انسان اور آدمی : محمد حسن عسکری ، ص ۶۹۔

- ۱۱۔ ایلیٹ کے مضامین : ڈاکٹر جمیل جالبی ، ص ۱۸۸ - ۱۸۹ ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی ۱۹۷۸ ع۔
- ۱۲۔ دستور الفصاحت : حکیم سید احمد علی خان یکتا ، مرتبہ امتیاز علی خان عرشی ، ص ۲۵ - ہندوستان پریس رامپور ۱۹۳۳ ع۔
- ۱۳۔ ایلیٹ کے مضامین : ڈاکٹر جمیل جالبی ، مقدمہ ص ۲۹ - رائٹرز بک کلب ، کراچی ۱۹۷۱ ع۔
- ۱۴۔ نقد میر : ڈاکٹر سید عبدالقہ ، ص ۳۰۸ ، آئینہ ادب ، لاہور ۱۹۵۸ ع۔
- ۱۵۔ مزامیر : (حصہ اول) اثر لکھنوی ، ص ۶۶ ، کتابی دنیا ٹریڈ ، دہلی ۱۹۳۷ ع۔
- ۱۶۔ ارسطو سے ایلیٹ تک : ڈاکٹر جمیل جالبی ، ص ۲۳۱ ، نیشنل بک فاولڈیشن ، کراچی ۱۹۷۵ ع۔
- ۱۷۔ دریائے لطافت : الشاء اللہ خان انشا ، مرتبہ عبدالحق ، ترجمہ برجھوین دلاترہہ کینی ، ص ۲۶ ، الجین ترقی اردو بورڈ آف آباد ۱۹۳۵ ع۔
- ۱۸۔ تنقید اور تجربہ : ڈاکٹر جمیل جالبی ، ص ۲۸۲ - ۲۸۳ ، مشتاق بک ڈپو کراچی ۱۹۶۷ ع۔
- ۱۹۔ دریائے لطافت : ص ۲۶ -
- ۲۰۔ دریائے لطافت : (فارسی) ، ص ۳۳ ، سلسلہ الجین ترقی اردو ، الناظر پریس لکھنؤ ۱۹۱۶ ع۔
- ۲۱۔ کلیات میر : مرتبہ عبدالباری آس ، لونکسور لکھنؤ ۱۹۳۱ ع۔
- ۲۲۔ کلیات میر : جلد اول و جلد دوم ، مطبوعہ رام ٹرائن لال بینی مادھو ، الہ آباد ۱۹۷۲ ع۔ اس ایڈیشن میں دو قطعے در پجو خواجہ سرا اور دو تعریف اسب بھی غلطی سے مثنوی کے ذیل میں شامل کر دیے گئے ہیں۔ ان دو قطعوں کے علاوہ ایک مثنوی بھی شامل ہے لیکن یہ کسی مثنوی کا ایک حصہ معلوم ہوتی ہے۔
- ۲۳۔ ۲۴۔ ۲۵۔ ۲۶۔ یہ مثنویاں ”مثنویات میر بخط میر“ مرتبہ ڈاکٹر رام بابو سکسیتہ ، مطبوعہ دھرمی مل دھرم داس دہلی ۱۹۵۶ ع میں بھی شامل ہیں۔
- ۲۷۔ ذکر میر : محمد تقی میر ، مرتبہ عبدالحق ، ص ۶۶ - ۶۵ ، الجین ترقی اردو بورڈ آف آباد دکن ۱۹۲۸ ع۔
- ۲۸۔ ایضاً ۔

- ۱۹۔ مثنوی شعلہ شوق : از ص ۸۸۵ تا ۸۹۶ ، کلیات میر ، مطبوعہ کالج اوف فورٹ ولیم ، ہندوستانی پریس کلکتہ ۱۸۱۱ع ۔
- ۲۰۔ ”میر کے دیوان کے قدیم ترین قلمی نسخے (نسخہ حیدر آباد دکن) میں اس کا ”نام شعلہ شوق“ ہی ہے ۔۔۔ رام پور کے نسخہ کلیات میر میں بھی یہی نام درج ہے ۔ اُردو مثنوی شہال ہند میں : ڈاکٹر گیان چند ، ص ۲۲۲ ، انجمن ترقی اُردو ہند ، علی گڑھ ۱۹۶۹ع ۔
- ۳۱۔ معاصر ہند ، شمارہ ۱۵ ، ص ۳۰ ، نومبر ۱۹۵۹ع ۔
- ۳۲۔ عیارستان : قاضی عبدالودود ، ص ۱۸۳ ، ہشتہ ۱۹۵۷ع ۔
- ۳۳۔ میر تقی میر : حیات اور شاعری ، خواجہ احمد فاروق ، ص ۳۳۰ - ۳۳۱ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) علی گڑھ ۱۹۵۳ع ۔
- ۳۴۔ گلشن ہند : مرزا علی لطیف ، ص ۲۱۰ ، دارالاشاعت پنجاب ، لاہور ۱۹۰۶ع ۔
- ۳۵۔ علمی نقوش : ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان ، ص ۱۳۹ - ۱۶۸ ، اعلیٰ کتب خانہ ، کراچی ۱۹۵۷ع ۔
- ۳۶۔ دلی کالج میگزین : (میر مجبر) مرتبہ نثار احمد فاروق ، ص ۳۷۵ - ۳۷۹ ، دلی ۱۹۶۲ع ۔
- ۳۷۔ عیارستان : قاضی عبدالودود ، ص ۱۸۳ ، ہشتہ ۱۹۵۷ع ۔ کلیات میر لسطہ رامپور میں بھی ”مثنوی در بچو بچہ“ کے الفاظ ملتے ہیں ۔ مقدمہ دیوان میر : مرتبہ ڈاکٹر اکبر حقیقی ، ص ۹۹ ، سری نگر ۱۹۷۳ع ۔
- ۳۸۔ نکات الشعراء : ص ۷۹ - ۳۹۰ ، ایضاً : ص ۹۳ ۔
- ۳۹۔ تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۱۲۶ ، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ع ۔
- ۴۰۔ کلیات سودا : (جلد دوم) ص ۵۳ ، نولکشور لکھنؤ ۱۹۴۲ع ۔
- ۴۱۔ کلیات میر : مرتبہ عبدالباری آسی ، مقدمہ ص ۵۱ ، نولکشور پریس لکھنؤ ۱۹۳۱ع ۔
- ۴۲۔ کلیات میر : (جلد دوم) ص ۲۵۹ تا ۳۷۷ ، رام ترانہ لال بینی مادھو ، الہ آباد ۱۹۷۲ع اور ”سرائی میر“ مرتبہ سید مسیح الزمان ، انجمن محافل اُردو لکھنؤ ۱۹۵۱ع ۔

۴۴۔ کلیاتِ میر کے مختلف نسخوں کے تقابلی مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ میر کے یہ مرتبے ، جو کلیاتِ میر میں شامل ہیں ، سب کے سب میر کے نہیں ہیں ۔ ان مرتبوں کو میر سے منسوب کرنے سے پہلے یقیناً تحقیق کی ضرورت تھی اور ہے ۔ (ج - ج)

اصل اقتباسات (فارسی)

- ص ۵۷۶ ”ہمار عزیزان تلاشِ تنہی زبانِ او کردند لیکن ہم آن ہم رسیدند ۔“
- ص ۵۸۰ ”اے ہر عشق یوز - عشق است کہ دریں کارخانہ متصرف است ۔ اگر عشق نمی بود نظم کل صورت نمی بست ۔ بے عشق زندگی وبال است ۔ دل باختم عشق بودن کمال است ۔ عشق بسازد ، عشق بسوزد ۔ در عالم ہرچہ بہت ظہور عشق است ۔“



مرزا محمد رفیع سودا

مرزا محمد رفیع سودا^۱ (۱۱۱۸ھ - ۱۲۰۶ھ / ۱۷۹۵ء - ۱۸۰۶ء - ۲۷ جون ۱۷۸۱ء) میر کے بڑے معاصر اور اردو زبان کے ان شعرا میں سے ایک ہیں جن کا نام اردو شاعری کے ساتھ ہمیشہ زندہ رہے گا۔ ان کے والد مرزا محمد رفیع دہلی میں آباد تھے اور تجارت کرتے تھے۔^۲ سودا دہلی میں پیدا ہوئے۔^۳ والد کی وفات کے بعد جو ترکہ ملا اسے لھوڑے سے عرصے میں کھپا پی کر برابر کر دیا^۴ اور ملازمت اختیار کر لی۔ میر نے ”نوکر پشہ“^۵ اور قائم نے ”مصاحب پشہ“^۶ لکھا ہے۔ گردہزی نے ”سیاہی پشہ“^۷ لکھا ہے جس کی تصدیق سودا کے ایک نصیبے کے ان اشعار سے بھی ہوتی ہے :

گھپی جاتی نہیں وہ مجھ سے جو اس ظالم نے
جس طرح کی مرے اوقات میں ڈالی ہل چل
لا بلھایا مجھے گھر بار چھڑا لشکر سیب
ہمال سے چوب لئے اپنے بغیر از ہر تل

اس زمانے میں مغلوں کا نوجی نظام درہم درہم ہو چکا تھا اور اس پشے کی حالت اتنی خراب تھی کہ لوگ ذریعہ معاش کے لیے اسے اختیار نہیں کرتے تھے۔ ”غصہ شہر آشوب“ میں بھی سودا نے اس پشے کو ترک کرنے کی وجہ سے بتائی ہے کہ ع ”زمانہ دیکھ کے ہتھیار ہم نے ڈالے کھول“۔ اس سے یہ بات سامنے آتی کہ ابتدا میں سودا سیاہی پشہ رہے اور پھر اسے ترک کر کے ملازمت و مصاحبت کا پشہ اختیار کر لیا۔ سودا کے بچپن، ان کے خاندان، ان کی تعلیم و تربیت کے بارے میں معلومات محدود ہیں۔ شاہ کمال نے ”مجمع الانتخاب“ میں لکھا ہے کہ سودا کی والدہ نعمت خاں کی بیٹی تھیں۔^۸ سعادت خاں ناصر نے بھی یہی لکھا ہے کہ ”مادر گرامی ان کی دختر خجستہ اختر خاندان نعمت خاں عالی میں سے ہے۔“^۹ قاضی عبد الودود نے عنایت خاں راسخ خلف لطف اللہ خاں

صادق (جو سودا کا ہم عصر اور اسمائے پہلی سے تھا) کے ایک فلمی رسالے ”ذکر مغنیان ہندوستان بہشت لشان“ کا ذکر کیا ہے جس میں سودا کو مرشد قل خان کا نواسہ لکھا ہے۔^{۱۰} لیکن ان دونوں باتوں کی کسی اور ذریعے سے تصدیق نہیں ہوتی۔ میر، گردیزی اور قائم کے تذکرے اس سلسلے میں خاموش ہیں۔ ایک ایسے معاشرے میں، جہاں خون کا رشتہ بڑی اہمیت رکھتا تھا، نعمت خان عالی یا مرشد قل خان کا نواسہ ہونا کوئی ایسی غیر اہم بات نہیں تھی جس کا ذکر سودا کے معاصر تذکرہ نگار نہ کرتے۔ سودا کے اس شعر سے بھی نعمت خان سے قرابت داری کی تردید ہوتی ہے :

گم ہے ناصر علی سے نعمت خان اس سے مرغوب تر ہے اس کا خیال^{۱۱}
 سودا کی اولاد میں صرف ایک بیٹے مرزا غلام حیدر مجذوب کا ذکر آتا ہے۔ قائم نے لکھا ہے کہ ”نور بصر میان غلام حیدر ہمارے حضرت مرزا صاحب کے خلف الرشید ہیں۔“^{۱۲} میر حسن نے ”خلف استاد استادان مرزا ہد رابع سودا“ کے الفاظ میں ذکر کر کے انہیں خاموش پسند، گم گو، دیر آشنا لکھا ہے۔^{۱۳} مصحفی نے ”ہسر خواندہ مرزا رابع“ لکھا ہے اور لکھنؤ میں ان سے اپنی ملاقات کا ذکر کیا ہے۔^{۱۴} قدرت اللہ قاسم نے ”سرآمد شعرائے نصابت مرزا ہد رابع سودا کے متبعی“^{۱۵} لکھا ہے۔ مجذوب نے دو دیوان میر کے جواب میں لکھے تھے^{۱۶} اور ایک شعر^{۱۷} میں میر کو نگار گر خلف سودا ہونے پر اظہارِ افتخار بھی کیا تھا :

اے میر سچھپو مت مجذوب کو آوروں سا

ہے وہ غفور سودا اور اہل ہنر بھی ہے

ان شواہد سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ سودا کے کوئی اولاد نویں نہیں تھی اور انہوں نے غلام حیدر مجذوب کو گود لے کر بیٹے کی طرح پرورش کیا تھا۔

سودا کا سالر پیدائش بھی ایک بحث طلب مسئلہ ہے۔ محمد حسین آزاد نے

سودا کا سالر پیدائش ۱۱۲۵ھ دیا ہے^{۱۸} اور ان کا ماخذ ”خوش معرکہ زیبا“

ہے جس میں لکھا ہے کہ ایک فقیر روشن ضمیر نے فرمایا تھا کہ ”حیات و عمر

تقصیر کے ہم عدد ہوگی“۔^{۱۹} لفظ سودا کے عدد ۱۷ ہوتے ہیں۔ سودا کی وفات

۱۱۹۵ھ میں ہوئی۔ اگر ۱۱۹۵ھ میں سے ۱۷ نکال دیے جائیں تو ۱۱۲۵ھ ہوتے ہیں

جس میں ۱۱۹۵ھ کے سال کا ایک جمع کرنے سے سالر ولادت ۱۱۲۵ھ ہوتا ہے۔

شیخ چاند نے سالر ولادت ۱۱۰۶ھ دیا ہے۔^{۲۰} جو اس لیے غلط ہے کہ انہیں

”مغزین لکات“ کی اس عبارت کو سمجھنے میں، جو ابو طالب کے ذیل میں دی

۲۱، تاسع ہوا ہے۔ سودا بہادر شاہ اول کے لشکر میں نہیں، بلکہ ان کے چچا، جیسا کہ قائم کے الفاظ ”عم بزرگوار رنج صاحب“ سے واضح ہوتا ہے، شامل تھے اور ابوطالب جب اپنی جاگیر کے کسی کالم سے شایعہ بان آباد آئے تھے تو ”سابقہ آشتانی“ کے باعث ان کے چچا کے پاس ٹھہرے تھے۔ محمود شیرانی نے سال ولادت ۱۱۱۸ھ و ۱۱۲۰ھ کے درمیان بتایا ہے۔ ۲۲ قاضی رامپوری نے بھی یہی سال دیے ہیں۔ ۲۳ قاضی عبد الودود نے لکھا ہے کہ ”ودا“ ۱۱۱۵ھ و ۱۱۱۸ھ کے مابین پیدا ہوئے۔ ۲۴ ایک اور مضمون میں لکھا ہے کہ ”سودا“ ۱۱۱۸ھ کے لگ بھگ پیدا ہوئے۔ ۲۵ ایک اور مضمون میں سودا کا سال ولادت ۱۱۲۸ھ لکھا ہے۔ ۲۶ ڈاکٹر خلیق انجم نے ۱۱۱۵ھ - ۱۱۱۸ھ لکھ کر ۱۱۱۸ھ کو تسلیم کیا ہے۔ ۲۷ رشید حسن خاں نے لکھا ہے کہ ”بارہویں صدی کے دوسرے یا تیسرے عشرے میں ان کی ولادت ہوئی۔“ ۲۸ مختلف متین کے اس لحاظ میں سودا کا سال ولادت متعین کرنا دشوار ضرور ہو جاتا ہے لیکن بعض مواد ایسے ہیں جن کی روشنی میں راستہ نظر آنے لگتا ہے۔

میر حسن نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ ”تغیر اکثر ان بزرگوار کی خدمت میں حاضر ہوتا ہے۔ مجھ پر بہت مہربانی فرماتے ہیں۔“ اور بتایا ہے کہ ”ان کی عمر ستر سال کی ہوگی۔“ ۲۹ میر حسن نے یہ تذکرہ ۱۱۸۳ھ/۱۷۷۰ء میں شروع کیا۔ ۳۰ یہاں سوال یہ سامنے آتا ہے کہ میر حسن نے سودا کا حال کب لکھا؟ میر حسن فیض آباد میں رہتے تھے جو اس وقت نواب شجاع الدولہ (م ۲۳ ذی قعد ۱۱۸۸ھ/۱۷۷۵ء) کا دارالحکومت تھا۔ اس لیے ظاہر ہے کہ سودا کی خدمت میں ”اکثر“ حاضر ہونے کا سلسلہ بھی فیض آباد میں قائم تھا۔ سودا شجاع الدولہ کے دور حکومت میں فرخ آباد سے، جہاں وہ مہربان خان رند کے متوسل تھے، فیض آباد آئے۔ لچھی لرائیں شہیق نے ایک خط کا ذکر کیا ہے جو سودا نے فرخ آباد سے دکن بھیجا تھا۔ شہیق کے الفاظ یہ ہیں۔ ”اس تذکرے کے لکھنے کے بعد ایک خط غرہ ربیع الآخر ۱۱۸۳ھ کو اولاد بہ خان ذکا بلگرامی کے نام فرخ آباد سے دکن بھیجا۔“ ۳۱ اس خط سے معلوم ہوا کہ سودا ربیع الآخر ۱۱۸۳ھ/اگست ۱۷۶۹ء تک فرخ آباد میں تھے۔ سودا نے ایک مثنوی ”ادب تعریف دیوان و اشعار مہربان خان رند“ لکھی ہے جس میں ”دیوان رند“ کی تعریف کے ساتھ یہ بھی لکھا ہے کہ سوز ما انسان بہر نیں ملے گا۔ اس کو ہر طرح غنیمت چاہئے اور یہ بھی مشورہ دیا :

کہے ہی رام ہوں کسی کے ساتھ پنچھی بیڑے کے ہوئے نہ آویں بالہ

آخری دو شمارہ ہیں :

گر چہ اس میں دعا بہ ختم کلام پہنچے رخصت کا میرے بچہ کو سلام
حشر تک زیر مسایہ نقاب رہو چوں آفتاب عالم تاب

ان اشعار میں سلام رخصت بھی ہے اور مہربان خان ولد کے لیے زیر سایہ نقاب (احمد خان بنگش) رہنے کی دعا بھی کی ہے۔ آخری شمارے واضح ہے کہ نواب احمد خان بنگش (م شہان ۱۱۸۵ھ/ نومبر ۱۷۷۱ع) اس وقت زندہ تھے۔ اس سے اس بات کا پتا چلا کہ سودا نواب احمد خان بنگش کی زندگی ہی میں فرخ آباد سے فیض آباد آ گئے تھے۔ جیسا کہ شفیق کے حوالہ بالا خط کے حوالے سے معلوم ہوا، ربیع الآخر ۱۱۸۳ھ/ اگست ۱۷۶۹ع میں سودا فرخ آباد میں تھے۔ ۱۱۸۵ھ/ ۱۷۷۱ع میں سودا کے فیض آباد میں ہونے کا پتا ایک اور ذریعے سے چلتا ہے۔ مصحفی نے تذکرۂ ہندی ۳۲ میں نواب محمد ہار خان امیر کے ڈہل میں لکھا ہے کہ حکیم کبیر منہلی کی ترغیب پر نواب موصوف کو بھی شاعری سے دلچسپی پیدا ہو گئی۔ انہوں نے میر سوز اور میرزا رفیع سودا کو خط لکھے لیکن وہ نہ آ سکے۔ آخر کار قائم چاند پوری نے، جو اس وقت بسولی میں تھے، ثالثہ آکر شرفِ ملازمت حاصل کیا۔ وہاں خود مصحفی بھی حاضرانِ مجلس میں تھے۔ لیکن جب شاہ عالم ثانی کو مانہ لے کر مرہٹوں نے سکرتال میں ضابطہ خان پر چڑھائی کی اور ضابطہ خان شکست کھا کر بھاگ گیا تو مرہٹوں نے ثالثہ اور دوہیل کھنڈ کے دوسرے علاقوں کی اینٹ سے اینٹ بجا دی۔ نواب محمد ہار خان امیر کی یہ محفل بھی برہم ہو گئی۔ مصحفی بھی یہاں سے لکھنؤ چلے آئے۔ مصحفی کے الفاظ یہ ہیں ”قبر اس حادثہ جانکاہ میں لکھنؤ پہنچ گیا تھا اور ایک سال کے بعد شاہجہان آباد گیا۔“ ۳۳ سکرتال میں یہ جنگ ۱۹ ذی قعد ۱۱۸۵ھ/ ۲۴ فروری ۱۷۷۲ع کو ہوئی۔ ذی قعد ہجری سال کا گیارواں مہینہ ہے۔ گویا مصحفی ۱۱۸۵ھ کے آخر میں ثالثہ سے لکھے اور اودہ چنے اور ایک سال بعد دہلی آ گئے۔ اسی زمانے میں ان کی ملاقات سودا سے ہوئی۔ مصحفی کے الفاظ یہ ہیں :

”قبر، نواب شجاع الدولہ بہادر کے عہد میں ایک روز شرف دیدار کے لیے اس بزرگ (سودا) کی خدمت میں حاضر ہوا تھا۔“ ۳۴

اس سے اس بات کا ثبوت ملا کہ ۱۱۸۵ھ/ ۱۷۷۱ع میں سودا فیض آباد میں تھے۔ فانی رامپوری کا خیال ہے کہ ”سودا کا قیام فرخ آباد میں ۱۱۸۳ھ تک رہا اور غالباً اس نے آغاز ۱۱۸۵ھ میں سفر فیض آباد کیا۔“ ۳۵ اس وقت سودا

نواب شجاع الدولہ کی سرکار میں "یہ وسیلہ" فن شاعری "۲۶" سرگراز تھے۔ اب سودا کے فرخ آباد چھوڑنے اور فیض آباد آنے کے زمانے کے تعین کے بعد ہم اس سوال کی طرف واپس آتے ہیں کہ میر حسن نے اپنے تذکرے میں سودا کی عمر ۷۰ سال گن کر بتائی؟ ۱۱۸۵ھ/۷۱ - ۱۷۷۰ع میں میر حسن نے اپنے تذکرے پر کام شروع کیا۔ ۷۰ پہلے انہوں نے ان شعرا کے حالات لکھے ۲۸ جو گزر چکے تھے یا جو اودھ میں نہیں تھے، جیسے مرزا مظہر جان جاناں ۲۹، لیکن ان شعرا کے حالات جو زندہ تھے اور اودھ میں موجود تھے ۱۱۸۵ھ میں نہیں بلکہ بعد میں لکھے جن میں سودا بھی شامل تھے۔ میر حسن نے سودا کے حالات میں "اکثر" حاضر خدمت ہونے کا ذکر کیا ہے جس سے معلوم ہوا کہ ملاقات کا یہ سلسلہ مسلسل رہا اور سودا کے حالات انہوں نے خود سودا سے پوچھ کر درج کیے۔ میر حسن کے تذکرے کا پہلا مسودہ ۱۱۸۸ھ/۷۵ - ۱۷۷۳ع میں مکمل ہوا۔ ۳۰ اس کے بعد انہوں نے اس پر نظر ثانی کی اور اضافے کیے۔ ۱۱۸۸ھ تک اس میں شعرا کی تعداد ۱۹۵ تھی۔ ۳۱ ۱۱۹۲ھ/۱۷۷۸ع میں یہ تعداد بڑھ کر ۳۰۸ ہو گئی۔ ۳۲ ۱۱۸۸ھ کے نسخے میں سودا کی عمر درج نہیں ہے لیکن نظر ثانی و اضافہ شدہ نسخے میں سودا کی عمر ۷۰ سال لکھی ہے۔ گویا ۱۱۸۸ھ میں جب میر حسن نے اپنے تذکرے پر نظر ثانی شروع کی تو سودا کے حالات میں "سن یریف بہ ہشتاد و سیدہ باشد" کے الفاظ کا اضافہ کیا اور سودا سے محفل پر اصلاح لینے کی بات نکال دی۔ اس سے یہ بات واضح ہوتی کہ ۱۱۸۸ھ میں سودا کی عمر ۷۰ سال تھی۔ اب اگر ۱۱۸۸ھ میں سے ۷۰ نکال دے جائیں تو سودا کا سال ولادت ۱۱۱۸ھ بتا ہے۔ اس کی تصدیق ایک اور ذریعے سے بھی ہوتی ہے۔ قاضی عبدالودود نے نقش علی کے تذکرے "باغ معانی" (۱۱۷۳ھ/۶۱ - ۱۷۶۰ع) کے حوالے سے لکھا ہے کہ اس وقت نقش علی نے، جن کے سودا سے ذاتی مراسم تھے، سودا کی عمر کے بارے میں "بہ پنجہ و پنج (۵۵) رسیدہ" ۳۳ کے الفاظ لکھے ہیں۔ قاضی عبدالودود نے یہ بھی لکھا ہے کہ "میرا قیاس ہے کہ سودا کا ترجمہ ۱۱۷۳ھ میں لکھا گیا ہوگا۔" ۳۴ اس حساب سے ابھی اگر ۱۱۷۳ھ میں سے ۵۵ نکال دیے جائیں تو ۱۱۱۹ آتا ہے اور چونکہ ۵۵ واں سال چل رہا ہے اور حساب میں شامل ہے اس لیے سال پیدائش ۱۱۱۸ھ ہوتا ہے۔ تعلقات و مراسم کے پھر نظر یہ بات تسلیم کرنے میں کوئی تامل نہیں ہے کہ نقش علی نے ۵۵ سال کی عمر سودا سے دریافت کر کے لکھی ہوگی۔ ان شواہد کی روشنی میں اب سودا کا سال ولادت

۱۸: ۵۱/۷ - ۷۰۶ ع متعین ہو جاتا ہے ۔

سودا نے ، میر کے برخلاف ، پہلے فارسی میں شاعری شروع کی اور اس کے بعد خان آرزو کے گھنٹے پر اردو کی طرف متوجہ ہوئے ۔ عاشق عظیم آبادی نے لکھا ہے :

”موزونیت طبع کی وجہ سے ابتدا میں نظم فارسی کی طرف راغب تھا اور سراج الدین علی خان آرزو سے اصلاح لیتا تھا ۔ خان آرزو نے فرمایا کہ ہاں کلام فارسی بہت بلند ہے اور ہماری تمہاری زبان ہندی ہے ۔ اگرچہ ہندیوں نے فارسی دلی کو بہت اونچے درجے پر پہنچا دیا ہے لیکن استادانِ سلف اور ایرانیوں کے مقابلے میں کہ یہ ان کی زبان ہے ، سورج کے آگے چراغ سے زیادہ حیثیت نہیں ہے اور رختہ گوئی میں اس وقت تک کوئی شخص مشہور نہیں ہوا ہے ۔ لہٰذا اگر اس زبان میں مشقِ سخن کرے تو فیضانِ طبیعت کے باعث اس دیار کے اساتذہ میں شمار ہو جائیں ۔ چونکہ مشورہ لیک تھا ، پسند آیا اور اسی روز سے رختہ گوئی کی طرف رجوع ہو گئے اور مشق کے بعد تھوڑے ہی عرصے میں شعرائے رختہ کے استاد بن گئے ۔“ ۳۵

اس بات کی مزید تصدیق خود سودا کے اس قطعے ۳۶ سے بھی ہوتی ہے جس میں سودا نے رختہ میں شاعری کی طرف متوجہ ہونے کے وہی اسباب بیان کیے ہیں جو عاشق نے دیے ہیں :

میں ایک فارسی داں سے کہا کہ اب مجھ کو
ہوئی ہے ہندوستانِ فارسِ ذہنِ شیب
جو آپ کبھی اصلاحِ شعر کی میرے
لہ پائیسے غلطی تو عسارہ میں گھب
کہا یہ بعدِ قائل کے دوں جواب تمہارے
جو میری بات کا اے ہار تمہ کو ہوے یقین
جو چاہے یہ کہ کہے ہند کا زبانِ داں شعر
نو بہتر اس کے لیے رختہ کا ہے آئین
وگرنہ کہہ کے وہ گھوب شعر فارسی لاحق
ہمیشہ فارسی داں کا ہو موردِ نفرت
کوئی زبان ہو ، لازم ہے خویرِ مضمون
زبانِ فارس یہ کچھ منحصر سخن تو نہیں

کہاں تک ان کی زبان تو درست بولے گا
زبان اپنی مہربان تو بالندہ معنی رنگین

ہی وہ تحریک تھی جس کے داعی آرزو تھے اور جس پر انہوں نے 'دائر سخن' اور 'تنبیہ الغافلین' وغیرہ میں بھی اظہار خیال کیا ہے۔ سودا بھی فارسی گوئی چھوڑ کر ریختہ گوئی کی طرف مائل ہو گئے۔ سودا نے فارسی میں خان آرزو سے اور اردو میں شاہ حاتم سے مشورہ کیا۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ حاتم نے لوح دیوان پر اپنے شاگردوں کے نام لکھ رکھے تھے جن میں سودا کا نام بھی شامل تھا۔ ۴۷ حاتم نے لکھا ہے کہ ان کے استاد ہدایت اللہ ہدایت گنپے تھے کہ انہوں نے بارہا حاتم کی زبان سے یہ مصرع سنا ہے ع "سرتبہ شاگردی من نیست استاد مرزا"۔ یہ مصرع پڑھ کر حاتم کہا کرتے تھے کہ "یہ مصرع میری اسنادی اور مرزا" کی شاگردی کے بارے میں کہا گیا ہے۔ ۴۸

سودا میں شعر گوئی کی غیر معمولی صلاحیت تھی۔ جیسے ہی وہ فارسی سے اردو کی طرف آئے ان کے جوہر چمک اٹھے اور دیکھنے ہی دیکھنے ان کی شاعری کی شہرت دلی سے نکل کر دور درواز تک پہنچنے لگی۔ میر نے جب اپنا تذکرہ نکات الشعرا ۱۱۶۵/۵۲ء ع میں مکمل کیا تو لکھا کہ "اس کی فکر عالی کے سامنے طبع عالی شرمندہ ہے، ریختہ کا شاعر ہے اور اس اعتبار سے ملک الشعرا نے ریختہ کہنا چاہیے۔ ۴۹ اس وقت بقیہ کی شہرت عروج پر تھی اور وہ حلقہ مظہر سے تعلق رکھتے تھے۔ میر و سودا آرزو کے حلقے سے تعلق رکھتے تھے۔ میر نے سودا کو بقیہ کے مقابلے پر اکھڑا کر کے یہ بھی لکھ دیا کہ انہیں ملک الشعرا کہنا چاہیے۔ یہ بات میر کی گروہ بندی کا حصہ تھی۔ گردہیزی نے، جو مرزا مظہر کے حلقے سے وابستہ تھے، اپنے تذکرے میں اس قسم کی گھوٹی بات نہیں لکھی لیکن شاگرد سودا قائم نے اس پر اور حاشیہ چڑھا یا اور لکھا کہ "اسناد ہادشاہوں کی قبولیت اور عالی مراتب سلاطین کا تقرب ایسے حاصل ہوا۔ بالذم ملک الشعرا کے خطاب کا، جو شاعروں کا بلند درجہ ہے، اعزاز و امتیاز رکھتا ہے۔ ۵۰ قائم نے "ملوک اسناد و سلاطین عالی مقدار" کے الفاظ استعمال کر کے یہ تاثر دینے کی کوشش کی ہے کہ سودا کو کسی بادشاہ نے یہ خطاب دیا تھا لیکن کسی کا نام نہیں لکھا۔ شورش عظیم آبادی (م شعبان ۱۱۹۵/۵۱ جولائی ۱۷۸۱ء ع) نے اپنے تذکرے "ہادکار دوستان روزگار" ۵۲ میں کہیں ملک الشعرا نہیں لکھا بلکہ صرف یہ لکھا ہے کہ اگر "ہیں ریختہ گوئیوں کا ملک الشعرا خیال کیا جائے تو جائز ہے اور اگر

پہلوان الشعرا کہا جائے تو بجا ہے۔ ۵۳۔ ملک الشعراء اس دور میں کوئی معمولی بات نہیں تھی۔ اگر ایسا ہوتا تو تذکرہ نگار بادشاہ یا وزیر کے حوالے سے اس بات کا ذکر کرتے۔ امر اللہ الہ آبادی نے اپنے تذکرے میں اس بات کو صاف کر کے وہ غلط فہمی، جو قائم نے پیدا کی تھی، دور کر دی اور لکھا کہ زبان آورانی کامل الہیں استاد مانتے ہیں اور اپنے آئین کے مطابق انہیں ملک الشعرا قرار دیا ہے۔ ۵۴۔ اس سے یہ بات واضح ہوئی کہ سودا کو بالاعادہ طور پر کسی سرکار دربار سے بہ خطاب نہیں ملا تھا بلکہ ان کی ہرگوئی و تادیر الکلاسی کی وجہ سے اہل ادب انہیں ملک الشعرا کہتے تھے۔

شاعری کے علاوہ سودا کو گنتے ہالنے اور موسیقی کا بھی شوق تھا۔ گنتے ہالنے کا شوق انہیں دلی میں بھی تھا اور فیض آباد و لکھنؤ میں بھی رہا۔ بدھتی میر نے ”ہجو عاقل نام ناکسے کہ بہ سکل الہے تمام داشت“ کے نام سے سودا کی جو ہجو لکھی تھی اس میں ان کے اسی شوق کو ہدفِ ملامت بنایا تھا۔ ۱۱۸۵ھ/۷۲ - ۱۲۱۱ھ میں جب مصحفی سودا سے ملے گئے تو لکھا کہ ”ابریشم کے بالوں والے گئے ہالنے کا بہت شوق رکھتا ہے۔“ ۵۵۔ سودا جب تک دلی میں رہے کسی تذکرہ نگار نے ان کے شوق موسیقی کا ذکر نہیں کیا۔ سب سے پہلے میر حسن نے اپنے تذکرے میں لکھا کہ سودا ”علم موسیقی میں بھی ماہر ہے۔“ ۵۶۔ اس کے بعد عشق عظیم آبادی نے لکھا کہ ”علم موسیقی و سحر لوازی میں معقول دستگاہ رکھتا ہے۔“ ۵۷۔ مصحفی نے یہ بھی لکھا ہے کہ علم موسیقی سے آگاہی کے سبب اپنے سرشارہ و سلام کو سوز میں ڈھالتے ہر قدرت رکھتے تھے۔ ۵۸۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ دہلی میں ان کا یہ شوق اس طور پر نمایاں نہیں ہوا تھا کہ معاصر تذکرہ نگار سودا کی اس خصوصیت کا ذکر کرتے لیکن جب وہ مہربان خان رند کے متوسل ہوئے تو نواب کی صحبت اور فوق موسیقی ۵۹ نے ان کی دہی ہوئی صلاحیتوں کو ابھارا اور انہوں نے اس فن کی طرف اتنی توجہ دی کہ ان کا یہ ذوق قابل ذکر ہو گیا۔

سودا مختلف سرکاروں درباروں سے وابستہ رہے۔ پہلے وہ ہند شاہ کے خواجہ سرا بہشت علی خان سے وابستہ رہے۔ پھر سیف الدولہ احمد علی خان بہادر سے منسلک رہے، اس کے بعد نواب غازی الدین خان عباد الملک کے متوسل ہو گئے۔ سودا ۱۱۷۳ھ تک دہلی ہی میں رہے لیکن ربیع الآخر ۱۱۷۴ھ/نومبر ۱۷۵۹ء میں، عالمگیر ثانی کے قتل کے بعد، جب احمد شاہ ابدالی کے آنے کی خبر گرم ہوئی اور عباد الملک دہلی چھوڑ کر سورج مل جاٹ کے پاس چلا گیا ۶۰ تو سودا بھی

اس کے ساتھ چلے گئے۔ عہد الملک اس وقت ملکی سیاست سے الگ ہو کر ایک طرح سے جلا وطنی کے دن گزار رہا تھا اور سودا کی مصاحبت اور اپنے علم و ادب کا شوق پورا کرنے کے لیے اس کے پاس وقت بھی تھا۔ ۱۱۵۳ھ/۱۷۵۹ء میں سودا کے ذیلی سے چلے جانے کا ایک بالواسطہ ثبوت یہ بھی ہے کہ شاہ حاتم نے سودا کی زمینوں میں چو غزلیں کھسی ہیں ان میں ۱۱۵۳، ۱۱۵۹، ۱۱۶۲، ۱۱۶۵، ۱۱۶۶، ۱۱۶۷، ۱۱۶۸، ۱۱۶۹، ۱۱۷۱ اور ۱۱۷۲ کے سہیں ملتے ہیں۔ اس سلسلے کی آخری غزل ۱۱۷۲ کی ہے اور اس کے اکیس سال بعد ایک غزل ۱۱۹۳ کی ملتی ہے جب سودا لکھنؤ میں تھے۔ ۱۱۷۶ھ/ ۱۷۶۲-۶۳ء میں جب نواب شجاع الدولہ نے شاہ عالم کو ساتھ لے کر فرخ آباد پر حملہ کیا اور احمد خاں بنگشی نے عہد الملک کو مدد کے لیے خط لکھا تو سودا عہد الملک کے ساتھ فرخ آباد پہنچے اور وہاں مہربان خاں رند نے عہد الملک سے سودا کو مانگ لیا۔ ۱۱۷۶ھ/۶۳-۶۴ء میں فرخ آباد میں سودا کی موجودگی کا پتا اکیس اشعار پر مشتمل اس قطعہ "تاریخ" سے بھی چلتا ہے جو سودا نے مہربان خاں رند کی شادی کے موقع پر لکھا تھا اور جس کے آخری دو شعر یہ ہیں :

جب اس شادی کو اس شاعر نے دیکھا
جہاں میں وہ جو ہے رشک الوری کا
کھسی اے مہربان صاحب یہ تاریخ
”ہوا ہے وصل ماہ و مشتری کا“^{۶۱}
(۱۱۷۶ھ)

۱۱۷۶ھ سے ۱۱۸۴ھ (۱۷۶۲-۱۷۶۹ء) تک سودا فرخ آباد میں رہے۔ ۱۱۸۴ھ اور ۱۱۸۵ھ (۱۷۶۹-۱۷۷۱ء) کے درمیان فیض آباد آکر شجاع الدولہ کے دربار سے منسلک ہو گئے۔ نواب نے دو سو روپیہ ماہانہ تنخواہ مقرر کر کے خلعت سے سرفراز کیا۔ ۶۲ شجاع الدولہ کی وفات (ذی قعدہ ۱۱۸۸ھ/جنوری ۱۷۷۵ء) کے بعد آصف الدولہ نے بھی سودا کی تنخواہ بحال رکھی۔ ۶۳ لیکن جب باقاعدگی سے تنخواہ ملتے میں پریشانی کا سامنا ہوا تو سودا نے ایک منظوم عرض پیش کی جس میں درخواست کی :

دہلت جو ہیں مصرف مطبخ کے اس میں سے
اس نقدی کے عوض ہو مجھے صحتک طعام

آصف الدولہ نے چھ ہزار سالیانہ کی جاگیر مقرر کر دی۔ ۶۴ آصف الدولہ فیض آباد

ہے لکھنؤ منتقل ہوئے تو سودا بھی نہیں آ گئے اور یہی آہوں کی فصل میں ام کھانے سے بیمار پڑ کر ۳ رجب ۱۱۹۵ھ (۲۷ جون ۱۷۸۱ء) کو وفات پائی اور آغا بازار کے حمام باڑے میں دفن ہوئے۔ ۶۵ لچھمی نرائن شبقی نے یہ قطعہ تاریخ وفات لکھا :

لکھنؤ بیچ میرزائے رفیع چوتھی رجب کی ، جان میں گزرے
جب کہ ... گیا ہوئی تاریخ ہائے سودا جہاں میں گزرے
عمر کے سہنے میں جب مصحفی سودا کی قبر پر گئے اور میر فطردین مہر کا
قطعہ تاریخ وفات لوح مزار پر دیکھا ، جس میں تعبدہ خلاف قاعدہ تھا ، تو ایک
قطعہ لکھا جس سے ۱۱۹۵ھ/۱۷۸۱ء برآمد ہوتے ہیں ۔ آخری شعر یہ ہے :
تاریخ رحلتی ہنر آورد مصحفی سودا کجا و آن سخن دلفریب او ۶۶

وفات کے وقت سودا کی شہرت کا سورج نصف النہار پر تھا ۔ ان کے دیوان کے
لائعداد نسخے سارے برعظیم میں پھیلے ہوئے تھے ۔ شخصیت کی کشش اور کلام
کی تازگی نے انہیں اس دور کا ایک ایسا عظیم شاعر بنا دیا تھا جس نے اردو زبان
کو اپنی زندگی میں ارتقا کی کئی منزلیں طے کرا دی تھیں ۔

سودا اپنے دوسرے معاصرین کے مقابلے میں اپنے دور کے زیادہ بحالندے
نہیں ۔ میر کے برخلاف سودا اس بگڑنے ہوئے ماحول میں بھی خوش اسلوبی سے
زندگی بسر کرنے کا ہورا سلیقہ رکھتے تھے ۔ اورنگ زیب کی وفات اور سودا
کی پیدائش ایک ہی سال کے والعات ہیں ۔ اورنگ زیب کے بعد جو کچھ ہوا وہ
سودا کے سامنے ہوا یا انہوں نے اپنے بزرگوں کی زبان سے سنا ۔ تاجر باپ کے
ہٹے تھے ۔ گھر میں کھانے پینے کو اتنا ضرور تھا کہ انہیں میر کی طرح کبھی
تنگ یا افلاس کا احساس نہیں ہوا ۔ باپ کے مرنے کے بعد جو کچھ ترکہ ملا اسے
بارہاٹی میں اڑا دیا ۔ تجارت کی حالت بھی اس زمانے میں خراب تھی :

سودا گری گجھے تو ہے اس سبب یہ مشقت

دکھن میں بکے وہ جو غربہ صہاب ہے

سودا کو مزاجاً ویسے ہی تجارت سے کوئی لگاؤ نہ تھا ۔ کچھ دن لشکر
میں رہے لیکن اس پیشے کی حالت بھی خراب تھی ۔ یہ اس دور کا مشا ہوا پیشہ
تھا ع ”شمیر جو گھر میں تو سپر ہیے کے ہاں ہے“ ۔ مہبتوں تنخواہیں نہیں
ملتی تھیں ۔ سودا نے ان حالات کا مشاہدہ کیا اور اپنی شاعری کا موضوع بنایا ۔
ان کی شاعری کے مختلف حصوں کو جوڑ کر ہم اس دور کا واضح نقشہ بنا سکتے
ہیں ۔ سودا نے ساری عمر ملازمت و مصاحبت میں گزار دی ۔ وہ ایک کلیما

مصاحب اور دلچسپ لہجہ تھے۔ آدابِ مجلس سے اس طرح واقف تھے جس دربار سے وابستہ ہوتے اپنی جگہ بنا لیتے۔ ان کے مزاج میں ہمیں گھٹن کا احساس نہیں ہوتا۔ کسی تذکرہ نگار نے ان کے غرور و نخوت کا ذکر نہیں کیا بلکہ ان کی خوش خلقی، دوست نوازی اور گرجبوشی کی تعریف کی ہے۔ میر نے، چنچھیں چند لفظوں میں شخصیت کی تصویر اُتارنے میں مہارت حاصل نہیں، سودا کے بارے میں لکھا کہ ”جوالمیت خوش خلق، خوش خوئے، گرم جوش، بار بارش، شکستہ روئے۔“ ۶۸۔ گردبزی نے سودا کے انداز گفتگو کی تعریف کی ہے۔ ۶۹۔ صاحب ”مسرت افزا“ نے ان کی شہری زبانی اور ظریف الطبع ہونے کی تعریف کی ہے۔ ۶۹۔ معاصرین کے ان تاثرات سے سودا کے مزاج و سیرت کی ایک واضح تصویر اُبھرتی ہے۔ خوش خلق، گرم جوشی، ہنسنا ہوا چہرہ، شہری زبانی، بار بارش اور ظرافت وہ خوبیاں ہیں جو سودا کو اپنے دور کی ایک دلکش شخصیت بنا دیتی ہیں۔ وہ جہاں جاتے ہیں مقبول و محبوب ہو جاتے۔ ساری ہجو گوئی کے باوجود عاجزی و انکساری ان کے مزاج کا حصہ تھی۔ ”عبرت الغافلین“ میں ایک جگہ سودا نے جو کچھ لکھا ہے اس سے ان کے فہن و تربیت کا پتا چلتا ہے۔ ”وہ شخص جو بہت کچھ ہے اور خود کو کم سمجھتا ہے، دراصل بہت کچھ ہے اور وہ شخص جو کم ہے مگر خود کو بہت کچھ سمجھتا ہے یا خود سر ہے، وہ ذلیل ہو جاتا ہے۔ آدمی کو چاہیے کہ اپنے اوقات اخلاق کی تربیت و تہذیب میں صرف کرے۔“ ۷۰۔ محفل میں بیٹھتے تو ایسی دلچسپ باتیں کرتے کہ اہل محفل کا دل موہ لیتے :

بر بات ہے لطیفہ و ہر اک سخن ہے رمز

بر آں ہے گنہا یہ و ہر دم ٹھٹھولیاں (سودا)

ہجویتِ سودا کے مطالعے سے جو تصویر سامنے آتی ہے اس میں سودا ایک زود رنج اور غصے میں جلد بھڑک اُٹھنے والے انسان نظر آتے ہیں لیکن ہجو گوئی میں بھی سودا نے عام طور پر کبھی پہلی نہیں کی۔ جب پانی سر سے گزر جاتا اور حریف باز نہ آتا تو وہ ہجو سے حریف کی ایسی مالتی کرتے کہ زندگی بھر وہ آدھر کا رخ نہ کرتا۔ وہ لوگ جو ان سے لطف و محبت سے ہمکنار آتے، سودا ان کی سطح بات گویا بھی برداشت کر جاتے :

سودا غلامِ لطف و محبت ہے ورنہ یاب

گن نے اسے خریدتا ہے دام و دزم کے ساتھ (سودا)

میر اور سودا دونوں گروہِ آرزو کے شعرا سے تعلق رکھتے تھے۔ دہوانِ اول

میں کم از کم تین جنگ میر نے سودا کا ذکر کیا ہے جس میں سے ایک شعر میں سودا پر سخت چوٹ کی ہے :

طرف ہونا مرا مشکل ہے میر اس شعر کے فن میں

(میر) ہوویں سودا گھو ہوتا ہے سو جاہل ہے کیا جانے

میر نے سودا کو جاہل کہہ کر سخت حملہ کیا تھا لیکن سودا نے جس غزل کے مقطع میں اس بات کا جواب دیا اس میں پرانے مراسم کا لحاظ رکھتے ہوئے صرف اتنا کہا :

نہ پڑھو یہ غزل سودا تو ہرگز میر کے آگے

(سودا) وہ ان طرزوں سے کیا واقف وہ یہ انداز کیا سمجھے

سودا جو کہتے ہاتھ کا شوق تھا - میر نے ایک بچو میں اس شوق کو ہدفِ ملامت بنایا - سودا نے اس کا جواب جس انداز سے دیا اس میں وہ سخت نہیں ہے جو سودا کی دوسری وجوہات میں ملتی ہے - اپنی بچو میں سودا نے اس بات پر زور دیا ہے کہ بے شک کتنا لاپاک ہے لیکن نفس کے کتنے سے ، جسے آپ ہال رسے ہیں ، یہ بتیآ چتر ہے - میر نے نکات الشعرا میں اپنے کئی معاصرین کے کلام پر بزعیر خود اصلاح دی ہے - ممکن ہے سودا کے کلام پر بھی دی ہو اور بعد میں نکات الشعرا کا جو نقشہ ثانی مرتب کیا اس میں سے یہ نکال دی ہو - سودا نے ”ذو تریض بہ میر“ کے عنوان سے ایک دلچسپ نظم لکھی اور اس میں بڑی خوب صورتی کے ساتھ اصلاح میر پر طنز کیا - اس بچو کے آخری دو شعر یہ ہیں :

ہے جو کچھ نظم و نثر عالم میں زبیر ایرادر میر صاحب ہے

ہر ورق پر ہے میر کی اصلاح لوگ کہتے ہیں سپر کاتب ہے

سودا کے مزاج کا انداز اس قطعہ بند غزل سے بھی ہوتا ہے جس میں سودا نے لکھا ہے کہ ایک دوسرے کے شعر سخن پر اعتراض تو کیا ہی جاتا ہے لیکن یہ لازم نہیں کہ اس کے ساتھ ”گریبان گیر جنگ“ بھی کی جائے :

ایک دگر ہوتا ہی ہے صنم سخن پر اعتراض

اس پہ کیا لازم جو کیجے ہو گریبان گیر جنگ

ایک اے میں سے لگا سودا کے آگے بڑھنے شعر

واسطے اتنے کہ تا کیجے بہ الہ نزویر جنگ

صنم کے یہ بولا خدا کے واسطے رکھیں مصافح

میں تو ہوں شاعر غریب اور آپ ہیں شمشیر جنگ

دوستی اور پرانے مراسم کا خیال سودا کی شخصیت کا نمایاں پہلو تھا۔ سودا جب دلی چھوڑ کر فرخ آباد اور وہاں سے فیض آباد و لکھنؤ چلے آئے تو انہیں دلی اور وہاں کے دوست احباب کی یاد ہمیشہ ستاتی رہی۔ ایک قطعہ ۱۷ میں دلی کے دوست احباب کی خیریت کے طالب ہیں لیکن قاصد جو خط لے کر آتا ہے اس میں کوئی تفصیل ہی نہیں ہے۔ اسی لیے اس سے ایک ایک بات کٹہرہ کٹہرہ کر پڑھتے ہیں۔ ایک اور قطعہ ۱۸ میں اس بات کی شکایت کرتے ہیں کہ جب سے گردشِ اہام انہیں شہرِ غریب میں لے آئی ہے وہاں سے کوئی نامہ و پیغام ہی نہیں آتا اور خاص طور پر میر صاحب نے اتنی مدت میں ایک خط بھی نہیں لکھا :

میں لے آئی ہے شہرِ غریب جس دن سے
کچھو الہوں کی طرف سے نہ نامہ و پیغام
علی الخصوص لافاں کو میر صاحب کے
کنبوں میں کس سے کہہ ہاوصف اتحاد تمام
لکھا نہ پرچہ کاغذ بھی اتنی مدت میں
کہ بے قراروں کو تا ہوسے موجبِ آرام

سودا رکھ رکھاؤ اور سلطے کے انسان تھے۔ وضع داری اور شرافت نے ان کے مزاج میں خوشگوار رنگ پیدا کیا تھا۔ ظرافت ان کے مزاج میں کوٹ کوٹ کر بھری تھی اور پھر قدرت بیان ایسی کہ ذرا سی دیر میں اشعار موزوں کر دیتے۔ قائم نے لکھا ہے ۱۹ کہ میر جہ پاد خاکسار خود تو ظریف بنتے تھے لیکن کوئی دوسرا ان سے مذاق کرتا تو برا مان جاتے۔ میر سے ان کی چل دہی تھی۔ ایک روز سودا اور خاکسار میرزا مرادعلی علی قراق کے گھر پر بیٹھے تھے۔ خاکسار نے بے موقع میر کی شکایت کی اور حاضرین سے کہا کہ میر کی ہجو کہیں۔ قراق چپ ہو گئے لیکن سودا نے خاکسار کی لڑمائی پر فوراً ایک مطلع موزوں کیا :

میر کا مکھڑا ہی نے تہہ کل زلیق سا ہے
ہیٹ بھی اس کا جو میں دیکھا سو کچھ بہنیک سا ہے

حاضرین محفل نے سنا تو ہنسنے ہنسنے لوٹ پوٹ ہو گئے۔ میر نے چارے دہلے پتلے لیکن خاکسار تن و نوحہ کے آدمی تھے۔ بڑی سی توند بھی لگی ہوئی تھی۔ پہلے تو خاکسار سمجھے ہی نہیں لیکن جب ہنسی کا سلسلہ جاری رہا اور ان کو محسوس ہوا کہ یہ سب تو خود ان پر ہنسی رہے ہیں تو مفاظات بکھے ہوئے آہ کر چلے گئے۔

فضل علی دانا میاں مضمون کے شاگرد تھے۔ ہولی کے موسم میں چھ
نئی میز کے مشاعرے میں، جو ہر مہینے کی ہفتہ تاریخ کو ان کے گھر پر ہوتا
تھا، سیاہ چادر اوڑھے تشریف لائے۔ ان کا رنگ گہرا کالا تھا اور اتنی ہی
سیاہ ڈاڑھی تھی۔ جیسے ہی سودا نے انہیں دیکھا بے ساختہ کہا :

ح بارو ہولی کا رچہ آہا۔

اسم نے لکھا ہے کہ شیخ قائم علی، معلم جن کا پیشہ اور اٹاو جن کا
وطن تھا، بڑن کے بیٹے مقبول بی خان مقبول کی واسطت سے سودا سے ملنے کے
لیے فرخ آباد پہنچے اور چند غزلیں سنائیں۔ سودا کی رگہ غراحت بھڑک اٹھی۔
فی البدیہہ یہ شعر پڑھا :

بے فیض سے کس کے یہ نخل ان کا بار دار

اس واسطے گھسا ہے تخلص امیدوار

بے چارے شیخ قائم علی یہ شعر سن کر شرمندہ ہوئے اور شاگردی کا ارادہ ترک
کرنے واپس ہو گئے۔ اپنا تخلص امیدوار کے بجائے قائم کر لیا اور ساری عمر کسی
کو استاد بنانے کا خیال نہیں کیا۔

سودا جہاں گئے اسی مزاج، ذہانت، رکھ و کھٹاؤ اور قادر الکلامی کی وجہ
سے کامیاب رہے اور ساری زندگی فراغت سے گزار دی۔ انہوں نے باہر کی دنیا
سے گہری دلچسپی لی اور اپنے ماحول اور گرد و پیش سے مطابقت پیدا کر لی۔
اسی لیے وہ اپنے دور کے مطلب انسان سمجھے گئے اور عام طور پر عزت و
احترام کی نظر سے دیکھے گئے۔ میر کے ہاں ان کی اپنی ذات دلچسپی کا مرکز
تھی۔ ان کی ساری کشمکش ان کے باطن میں ہوتی تھی اور ان کی اتلا ان کی
سیرت و مزاج پر غالب رہتی تھی۔ سودا کے ہاں یہ صورت نہیں تھی۔ میر کے
ہاں معانی کا خالہ نہیں تھا۔ سودا فراخ دل اور معاف کرنے والا مزاج رکھتے
تھے۔ میر ضاحک، جن سے سودا کے زبردست معرکے ہوئے، جب ملاقات کے
لیے سودا کے گھر گئے تو ضاحک کی اس فروانی سے لہجہ عناد کا سودا کے دل سے
مطلق صاف ہوا۔ واسطے عطر وہاں حسرتِ قاعدۂ ہندوستان انشر تشریف لے
گئے۔ اس عرصے میں کہ برآمد ہوں اس ٹوٹھول نے قلم دان کھولا اور یہ مطلع
ایک برجے پر لکھا دیکھا :

رستم سے تو گنہ ہمارے سر تیغ تلے دھر دے

یہ ہم سے ہی ہوتا ہے ہر کلے و ہر مرے (سودا)

اس کے برابر یہ مطلع لکھ دیا :

سودا نے الہا چونڑ جب ہباد دیا بیڑ دے

یہ اس سے ہی ہوتا ہے ہر کلرے و ہر مردے^{۷۶}

انہی میر ضاحک کا بیٹا میر حسن جب بھی سودا کی غفلت میں حاضر ہوا ، سودا اس سے ہمیشہ غندہ پیشانی سے ملے ۔ میر حسن نے اپنے تذکرے میں خود لکھا ہے کہ ”ہمایون کرم می فرماید“ ۷۷۔ یہ سودا کا مزاج تھا جو میر کے مزاج سے مختلف تھا ۔ سودا کے کردار میں ہمیں توازن اور تحمل و بردباری کا احساس ہوتا ہے اور ”آبِ حیات“ کی تصویر یک رخ معلوم ہوتی ہے ۔ وہ ناراض ہوتا بھی جانتے تھے اور خوش ہوتا بھی ۔ کتنے ہائے کا شوق اور موسیقی سے لگاؤ بھی ان کی اس شگفتہ مزاجی کو واضح کرتا ہے ۔ ہر صاحبِ تہنیل کی طرح ان کے کردار میں پیچیدگی ضرور تھی اور ایسے واقعات بھی سامنے آتے ہیں جن کو دیکھ کر ہم الہیں مجموعہٴ اعداد کہہ سکتے ہیں لیکن بحیثیت مجموعی باہر کی دنیا سے ان کا گہرا رشتہ قائم رہتا ہے ۔ وہ دنیا میں رہتا اور لبہ کرنا جانتے ہیں جو ایک عمل اور ’بیروں میں‘ انسان کی خصوصیت ہے ۔ وہ نہ صوفی ہیں اور نہ غم پسند بلکہ یہی بیرون بینی ان میں نشاطیہ پہلوؤں کو ابھارتی ہے اور ان میں زندگی کا ولولہ پیدا کرتی ہے ۔ ان کے لہجے کی بلند آہنگی ، ان کی سرمستی اور نشاطیہ کیفیت اسی مزاج کا نتیجہ ہے ۔ ان کی شاعری بھی ان کی شخصیت کے الہی اثرات سے معمور ہے ۔ ان کی شخصیت ایک شاعر کی شخصیت ہے اور ان کی شاعری ان کی شخصیت کی آئینہ دار ہے ۔

سخن مرا ہے مقابل مرے سخن کے میں

کہ میں سخن سے ہوں مشہور اور سخن مجھ سے

اس مخصوص مزاج کے ساتھ ان کی تازہ دم شاعری نے وہ مقبولیت حاصل کی کہ عوام و خواص کی محبوب بن گئی ۔ ان کا دیوان ”مائند تبرک“^{۷۸} مشرق سے مغرب تک جا پہنچا ۔^{۷۹} اس مقبولیت میں ان کی پہلودار شخصیت و سیرت کا بڑا ہاتھ تھا اور اسی شخصیت کا زور اور تنوع ان کے کلام کا جوہر ہے ۔ وہ ایک بُرگو اور قادر الکلام شاعر تھے ۔ ”موت“ ان کی شخصیت اور شاعری دونوں کا نمایاں وصف ہے ، لیکن اس سے قبل کہ ہم ان کی شاعری کا مطالعہ کریں چلے ان کی تعالیف کا جائزہ لے لیا جائے تاکہ پورے پس منظر کے ساتھ ہم ان کی شاعری کو سمجھ سکیں ۔

سودا کی تعالیف کو ہم دو حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں — تعالیف

نثر اور تعالیفِ نلام ۔ تعالیفِ نثر میں (۱) مثنوی سیلِ ہدایت کا اُردو

دیباچہ - (۲) مثنوی 'عبرت الغافلین' کا فارسی دیباچہ - (۳) شعلہ عشق ، اردو نثر - (۴) تذکرۂ شعرا شامل ہیں - اور تعالیف نظم میں (۵) دیوان غزلیات اردو - (۶) دیوان قصائد ، ہجویات و مراثی وغیرہ اور (۷) دیوان فارسی شامل ہیں -

"سبیل ہدایت" میں سودا نے ہد تہی تہی کے ایک سلام اور ایک مراثی کی مظلوم شرح لکھی ہے جس میں تہی کی ان غلطیوں کی نشاندہی کی ہے جو معنی و بیان سے تعلق رکھتی ہیں - "سبیل ہدایت" لکھنے کی وجہ تسمیہ یہ تھی کہ ہد تہی تہی مراثیہ گو نے سودا کے مراثی پر یہ اعتراض کیا کہ ان کے مراثیہ سن کر رونا نہیں آتا - سودا نے "سبیل ہدایت" کے ابتدائی اشعار میں بتایا ہے کہ واقعی مراثیہ کہنے کا آئین ان شاعری سے الگ ہے - شعر میں جو چیز رد کی جاتی ہے ، مراثیہ میں وہ روا رکھی جاتی ہے - ظاہر ہے شاعر اس راہ سے کہے آگاہ ہو سکتا ہے ؟ مراثیہ تو وہ صنف ہے جسے سن کر عوام الناس زار و قطار روئے ہیں - تہی نے یہ کہا تھا :

اور سودا کا مراثیہ سن کر چہ ہی رہ جاؤں ہوں میں سر دھن کر کہی ہی طرح کوئی اس کی بتائے لیکن اس پر کہہو نہ رونا آئے اس کا جواب سودا نے یہ دیا کہ یہ سچ ہے کہ مجھے مراثیہ کا ایسا ذہب نہیں آتا جسے سب سن کر روئیں ، البتہ میر صاحب ! میں آپ کے مراثیوں کا قائل ہوں جن سے عوام کا دل خوف ہے ، جن پر "چٹا اور ہدھو شام سے صبح تک" سنہ گواہی ہیں ، لیکن الدوس کی بات یہ ہے کہ جن مراثیوں پر "ہدھو چٹا" روئے ہیں ان کے معنی مجھ سے حل نہیں ہوتے - اس کے بعد پہلے "سلام" کا ، معنی و بیان اور ہر و وزن کے اعتبار سے ، تجزیہ کیا ہے اور پھر اس انداز سے مراثیہ کا تجزیہ کیا ہے - متن کے عنوان کے تحت پہلے وہ ہد تہی تہی کے اشعار دیئے ہیں اور پھر شرح کے عنوان کے تحت لفظی ، معنوی اور عروضی اعتراضات کرتے ہیں - مراثیہ کے مظلوم تجزیے سے پہلے سودا نے اردو زبان میں ایک مختصر دیباچہ بھی لکھا ہے جس میں سودا نے بتایا ہے کہ چالیس برس سے ان کا کلام اہل ہنر کے زہد گوش ہے - مراثیہ کا فن یہ ہے کہ مضمون واحد کو ہزار رنگ میں معنی سے ربط پیدا کرے - اس لیے ضروری ہے کہ اس بات کو نظر میں رکھ کر مراثیہ کہا جائے ، نہ کہ صرف عوام کو دلانے کے لیے مراثیہ کہا جائے - "سبیل ہدایت" اس وقت لکھی گئی جب سودا اور ہد تہی مراثیہ گو دونوں فیض آباد میں تھے - یہ بات واضح رہے کہ میر ہد تہی مراثیہ گو اور ہد تہی میر دونوں

الگ الگ شخصیتیں ہیں۔ سودا کی نثر کی اہمیت یہ ہے کہ یہ ایک ایسے دور میں لکھی گئی جب اردو نثر لکھنے کا رواج چٹ کھٹ تھا۔ سبیل ہدایت کے دیباچے کی اردو نثر کا مطالعہ ہم ”اردو نثر“ کے ذیل میں آئندہ صفحات میں کریں گے۔

”عبرت الغافلین“ فارسی نثر میں وہ رسالہ ہے جو سودا نے میرزا فاضل مکین (م ۲۷ محرم ۱۲۲۱ھ/ ۱۷ اپریل ۱۸۰۶ء) کے جواب میں لکھا۔ یہ رسالہ پانچ فصلوں پر مشتمل ہے۔ پہلی فصل رسالہ لکھنے کے بیان میں، دوسری فصل ان اشعار کے بیان میں جنہیں میرزا فاضل نے قلمزد گردیا تھا۔ تیسری فصل اس اصلاح کے بیان میں جو میرزا فاضل مکین نے اساتذہ کے اشعار پر کی تھی۔ چوتھی فصل ان اشعار کے بیان میں جن پر فاضل مکین نے اعتراضات کیے تھے۔ پانچویں فصل فاضل مکین کے ان اشعار پر مشتمل ہے جن پر سودا نے اعتراضات کیے ہیں۔

اس فارسی رسالے کی وجہ تالیف بیان کرتے ہوئے سودا نے لکھا ہے کہ اشرف علی خان (اشرف الدولہ) ان کے ایک پرانے دوست تھے۔ انھوں نے پندرہ سال کی محنت کے بعد جدید و قدیم شعرا کا ایک تذکرہ مرتب کیا جس میں تقریباً ایک لاکھ منتخب اشعار شامل تھے۔ اس تذکرے کو لے کر وہ میرزا فاضل مکین کی خدمت میں آئے اور نظر ثانی کی درخواست کی۔ میرزا فاضل مکین نے کہا کہ وہ دو شرطوں پر یہ کام کرنے کو تیار ہیں۔ ایک یہ کہ وہ تمام شعرائے ہند مثلاً فیضی، غنی، نسیمی، ناصر علی، بیدل، آرزو، فقیر وغیرہ کے اشعار تذکرے سے خارج کر دیں گے اور دوسرے یہ کہ ایران کے شاعروں کے کلام کا انتخاب وہ خود کریں گے اور ان کی اصلاح بھی کریں گے۔ اشرف علی خان نے یہ شرطیں قبول نہیں کیں اور اپنا مسودہ لے کر کھڑے آ گئے۔ چند سال بعد اپنا تذکرہ شیخ آیت اللہ ثناء کی خدمت میں لے کر گئے جس کے تین جزو پر انھوں نے نظر ثانی بھی کی لیکن ابھی وہ یہ کام کر ہی رہے تھے کہ انھیں لکھنؤ سے فیض آباد جانا پڑا۔ عیوراً اشرف علی خان کو میرزا فاضل مکین سے بھر رجوع کرنا پڑا۔ مکین نے یہ شرط رکھی کہ اس بار وہ اصلاح تذکرہ کی تحریری درخواست پیش کریں اور اس میں وہ عبارت لکھیں جو وہ خود لکھوائیں۔ مکین نے اشرف علی خان سے لکھوایا کہ میں اس تذکرے کو لے کر پہلے الصبح الصبح، اہل البلاغ میرزا فاضل صاحب کی خدمت میں تصحیح کے لیے حاضر ہوا تھا لیکن چونکہ وہ بہت مصروف تھے اس لیے عیوراً شیخ آیت اللہ ثناء

کے پاس ، جنہیں اسنادی کا گمان ہے ، لیے کیا ۔ انہوں نے تین جزو دیکھے اور جہاں غلطیاں تھیں انہیں صحیح سمجھ کر چھوڑ دیا اور بعض غلطیوں کی تصحیح کر کے انہیں اور غلط کر دیا ۔ اس لیے دوبارہ بھیجے ، میرزا فخر صاحب کی خدمت میں ، جو اس فن میں استاد ہیں اور اس زمانے اور اس شہر میں ان جیسا کوئی نہیں ہے ، حاضر ہونا پڑا ۔ اشرف علی خاں نے یہ لکھ کر اس پر اپنی مہر ثبت کر دی ۔ کچھ عرصے کے بعد اشرف علی خاں کے علم میں یہ بات آئی کہ فخر مکین اساتذہ کے چیدہ و منتخب اشعار کو نہ صرف مشکوک قرار دے رہے ہیں بلکہ ان کی اصلاح بھی کر رہے ہیں ۔ یہ سن کر وہ میرزا فخر مکین کے پاس گئے اور بڑی منت سماجت کے بعد اپنا تذکرہ واپس لیے آئے اور اس کے قلم زدہ حصوں کو دوبارہ صاف کونے میں لگ گئے ۔ ایک دن وہ ان قلم زدہ اشعار کو مرزا رفیع سودا کو دکھا کر طالب الصاف ہوئے ۔ سودا نے جواب دیا کہ انہیں فارسی سے چنداں ربط نہیں ہے اس لیے وہ شیخ آیت اللہ ثناء ، میر بہجو ذرہ ، مرزا ابو علی ہاتف ، نظام الدین صالح ہنگراسی یا شاہ نور العین واتف سے رجوع کریں ۔ اشرف نے کہا کہ شاید آپ کو معلوم نہیں کہ مرزا فخر ان حضرات کو گنہ غاطر میں لاتے ہیں ۔ سودا نے کہا اگر مکین ان لوگوں کو مستحبر نہیں سمجھتے تو پھر اس بیچ مدان کی کیا حقیقت ہے ۔ لیکن اس کے باوجود اشرف وہ قلم خوردہ حصے سودا کے پاس چھوڑ گئے ۔ سودا نے دیکھا تو حیران رہ گئے ۔ مکین نے امیر خسرو ، سعدی ، مولانا روم ، مولانا جامی ، نعمت خان عالی ، میرزا صائب ، خان آرزو ، میر رضی دانش ، عبد فقیر دردمند ، سلان ساؤجی ، ثنائی ، میر سنجر کاشی ، سرخوش ، شاہ ابو علی قلندر ، شاہ واتف ، صفائی ، شرف الدین علی بیام ، مرزا یزدل ، غنی بیگ قبول ، شیخ علی حزیب ، شیخ آیت اللہ ثناء وغیرہ کے اشعار تک قلم زد کر دیے تھے ۔ سودا کو یہ بات میرزا فخر مکین کی فالانی سے بعید نظر آئی ۔ ”عبرت الغافلین“ فخر مکین کی اسی نازیبا حرکت کا جواب ہے ۔ اس رسالے کے مطالعے سے سودا کی فارسی دانی کا اندازہ ہوتا ہے ۔

”عبرت الغافلین“ میں سودا نے لکھا ہے کہ ”بتلہ نے بھی اپنی زندگی کے ۵۰ سال فن رخنہ میں ضائع کیے ہیں ۔“ ۸۱ ”عبرت الغافلین“ لکھتے وقت سودا لکھنؤ میں تھے ۔ ان بالوں اور اعتراضات کے علاوہ ، جن کا تعلق مرزا فخر مکین سے ہے ، ”عبرت الغافلین“ کے مطالعے سے سودا کے نظریہ شعر اور اس دور کے معیار و فنر شاعری کا بھی اندازہ ہوتا ہے اور یہ وہی معیار ہیں جن پر اردو

شاعری داغ لک چلتی رہی۔ ”عبرت الفاقین“ کے مطالعے سے نثر شاعری کے سلسلے میں یہ باتیں سامنے آتی ہیں :

- (۱) شاعری میں زبان اور روزمرہ و معاشرہ کی صحت کا خیال رکھنا چاہیے۔ اس لیے اساتذہ کے کلام سے متدبیر بننے کا عام رواج تھا۔
- (۲) صنائعِ بدائع کے استعمال میں تمسح بری چیز ہے۔ شاعری کے لیے برجستگی ضروری ہے۔

(۳) اس دور میں شاعری کے سلسلے میں لفظ ”سہل“ کا استعمال بہت کیا جاتا تھا جس کے معنی یہ تھے کہ غلط زبان اور صنائعِ بدائع کے مست استعمال سے شعر سہل ہو جاتا ہے۔ سودا نے لکھا ہے کہ خیال و معنی کو ”بر اثر طریقے پر ادا کرنا کمال فن ہے۔ اچھی شاعری کے لیے ضروری ہے کہ شاعر جو کچھ کہنا چاہتا ہے وہ اس طرح کہے کہ سب سمجھ لیں۔ اگر ایسا نہیں ہے تو شعر سہل ہو جاتا ہے۔

(۴) شاعری میں نثر بیان ضروری ہے تاکہ جو خیال پیش کیا جائے وہ نثر بیان کی وجہ سے متنبہ یا بڑھنے والے کو لیا معلوم ہو۔ اور جس وہ معیاراتِ شاعری تھے جن کو ذہن میں رکھ کر خود سودا نے شاعری کی تھی۔

”شعلہ“ عشق“ کے نام سے سودا نے ایک رسالہ اردو نثر میں لکھا تھا جو پند حسین آزاد کی نظر سے گزرا تھا۔ آزاد نے ”آب حیات“ میں لکھا ہے کہ ”صاف معلوم ہوتا ہے کہ نثر اردو ابھی بہت ہے، زبان نہیں کھلی۔ چنانچہ ”شعلہ“ عشق“ کی عبارت سے واضح ہے کہ اردو ہے مگر میرزا یزدن کی نثر فارسی معلوم ہوتی ہے۔ کتاب مذکور اس وقت موجود نہیں۔“ ۸۲ ”شعلہ“ عشق میر کی ایک مثنوی ہے اور اس کا قصہ اس زمانے میں مشہور تھا۔ ممکن ہے سودا نے اس قصے کو اردو نثر میں لکھا ہو۔ سودا کی یہ اردو نثر ناہاب ہے لیکن آزاد کی رائے سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ اس کی اردو عبارت بھی ویسی ہی ہوگی جیسی ہمیں ”سبیل ہدایت“ کی اردو نثر میں ملتی ہے۔

اردو شعرا کا ایک ”تذکرہ“ بھی سودا سے منسوب کیا جاتا ہے۔ اس تذکرے کے سلسلے میں دو متضاد رائے ملتی ہیں۔ ایک یہ کہ تذکرہ موجود تھا اور حکیم نذرت اللہ قاسم کی نظر سے گزرا تھا۔ قاسم نے اپنے تذکرے ”مجموعہ“ لغز“ میں سعدی دکنی کے ذیل میں لکھا ہے کہ ”پند و نفع سودا نے۔۔۔

اپنے تذکرے میں سعدی دکنی کے اشعار کو... شیخ سعدی شیرازی... سے منسوب کیا ہے۔ اور چونکہ مرزا ابو طالب دکن سے آکر دہلی میں سودا کے گھر ٹھہرے تھے اس لیے دکنی شعرا کے حالات و اشعار سودا کو ان سے معلوم ہوئے جو انہوں نے اپنے شاگرد قائم چاندپوری کو بھی بتائے جس کا اعتراف قائم نے "غزنون ٹکٹ" میں طالب کے ذہن میں کیا ہے۔ لیکن یہ سب کچھ لکھ کر شیخ چاند نے لکھا ہے کہ "تذکرے کے وجود کے متعلق یہ بحث قیاس ہے۔" ۸۳۲ برخلاف اس کے دوسری رائے ۸۳۳ یہ ہے کہ مرزا ابو طالب کے تعلقات مرزا سودا کے چچا سے تھے اور وہ اپنی جاگیر کے معاملات کے سلسلے میں دہلی آئے تھے۔ اگر میرزا ابو طالب، جن کی عمر قائم نے ۷۰ سال بتائی ہے، دو تین سال دہلی میں رہے تو سودا اس وقت نو عمر تھے اور ان سے شعر و شاعری پر تبادلہ خیال ممکن نہیں تھا۔ خیال یہ ہے کہ میرزا ابو طالب دہلی سے چلتے وقت دکنی شعرا کے کلام پر مشتمل ایک بیاض بطور تحفہ سودا کے چچا کو دے گئے ہوں۔ یہی بیاض سودا کو ملی ہو اور قائم نے بھی اسی سے استفادہ کیا ہو۔ یہی بیاض ابو طالب قاسم کی نظر سے گزری ہو جسے انہوں نے تذکرہ سودا سمجھ کر حوالہ دیا۔ تذکرہ سودا کا اگر کوئی وجود تھا تو قائم نے اپنے تذکرے میں اس کا حوالہ کیوں نہیں دیا۔ قائم بیاض طالب کا ذکر کرتے ہیں، بیاض عزالت کا ذکر کرتے ہیں۔ مرزا سودا سے "ذکر و مذکور" کا بیان کرتے ہیں۔ پھر سودا کے تذکرے کا کیوں ذکر نہیں کرتے؟ غالب گمان یہ ہے کہ میرزا ابو طالب کی بیاض مرزا سودا کے پاس موجود تھی۔ ہو سکتا ہے کہ سودا نے اپنے قلم سے اس میں کچھ اضافے بھی کیے ہوں اور جب قائم نے اپنی "بیاض" لکھنے کا ارادہ کیا ہو، جس نے بعد میں تذکرے کی صورت اختیار کر لی، تو سودا نے بیاض طالب اسی صورت میں ان کے حوالے کردی ہو۔ یہی بیاض طالب یا اس کا کچھ حصہ قدرت اللہ قاسم کی نظر سے بھی گزرا ہو جسے انہوں نے تذکرہ سودا سمجھ لیا ہو۔ تذکرہ سودا کی حقیقت اس سے زیادہ معلوم نہیں ہوتی۔ کسی اور ذریعے سے بھی سودا کا تذکرہ لکھنا ثابت نہیں ہوتا اور ہمارا خیال یہی ہے کہ سودا نے کوئی تذکرہ نہیں لکھا۔

سودا کا "دیوان فارسی" ان کے کلیات میں شامل ہے۔ یہ بات مصحفی کو عجیب سی نظر آئی کہ سودا نے اپنی فارسی غزلیں ہندی و دیوان ریختہ میں شامل کر دی ہیں۔ مصحفی نے اس بات کو ایضاً سودا کہا ہے۔ ۸۵ دیوان فارسی میں ۶۲ غزلیں، ایک قصیدہ اور چند قطعات شامل ہیں۔ ۸۶ اس کلام میں

کوئی ایسی قابل ذکر بات نہیں ہے جو سودا کو فارسی شاعری میں کوئی مقام دلا سکے۔ اس میں وہی رنگِ سخن ہے جو اردو میں زیادہ سوئر و پتر انداز میں کہاں ہوا ہے۔

دیوانِ اردو کب مرتب ہوا؟ اس کے بارے میں کوئی قطعی بات نہیں کہی جا سکتی۔ سودا کے قصائد، ہجویات اور قطعات تاریخ سے زمانے کا تعین ہو سکتا ہے، لیکن دیوانِ اردو (غزلیات) کے بارے میں صرف اتنا کہا جا سکتا ہے کہ ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع میں جب میر نے اپنا تذکرہ ”نکات الشعراء“ مکمل کیا تو سودا اپنا دیوان ترتیب دے چکے تھے۔ نکات الشعراء میں میر نے جو انتخابِ کلام دیا ہے اس میں حروفِ تہجی کی ترتیب اس بات کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ قائم نے اپنا تذکرہ غزن نکات ۱۱۶۸ھ/۵۵ - ۱۷۵۳ع میں مکمل کیا۔ اس میں ”تمام دیوان منتخب است ۸۷۱ کے الفاظ اس کا ثبوت ہیں کہ غزن نکات کی تالیف یا حالاتِ سودا لکھنے وقت دیوانِ سودا مرتب ہو چکا تھا۔ حبیب گنج کا نسخہ کلیاتِ سودا ۱۱۷۰ھ کا مکتوبہ ہے۔ اس میں نہ صرف ۴۴۴ غزلیات ہیں بلکہ ۲۶ قصیدے، ۱۲ غنم، ۷ ہجویات، ۱۱ رباعیات اور ۱۲ فردیات بھی ہیں۔ ۸۸۔ لچھمس لرائی شفیق نے اپنے تذکرے چمنستان شعرا (۱۱۷۵ھ/۱۷۶۱ - ۱۷۶۱ع) میں یہ لکھا ہے کہ ”کلیاتِ مضمین بر قصائد و مثنوی و . . . غنم و ترجیع بند و قطع و رباعی و مرثیہ قریب دو ہزار بیت بنظر امعان رسید۔“ ۸۹۔ کلیاتِ سودا کے بے شمار نسخے دنیا میں پائے جاتے ہیں لیکن کوئی نسخہ ایسا نہیں ہے جو سودا کے ہاتھ کا لکھا ہوا ہو۔ الف البتہ ایک نسخہ الذاہب آس لندن میں محفوظ ہے جو سودا کی زندگی میں سودا کے اپنا ہر لکھنؤ میں انگریزوں کے نائب ریزیڈنٹ رچرڈ جولسن کے لیے لکھوایا گیا تھا۔ اس کے شروع میں جولسن کی مدح میں سودا کا ایک قصیدہ بھی شامل ہے۔ یہ کلیاتِ سودا کا واحد معلوم نسخہ ہے جو سودا کی نظر سے گزرا تھا اور جس میں کتابت کی غلطیاں بھی کم ہیں۔ رشید حسن خان نے لکھا ہے کہ ”اب تک دریافت شدہ نسخوں میں صحتِ متن کی بناء پر یہ واحد مضبوط ہے جس کو تدوین کی بنیاد بنانا چاہیے۔ . . اس میں ایسے متعدد

نسخہ تاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ ”حال میں یہ اطلاع ملی ہے کہ خود سودا کے ہاتھ کا لکھا ہوا کلیاتِ بریلی میں موجود ہے۔ جب تک اسے دیکھا نہ جائے اس کی تصدیق نہیں کی جا سکتی۔“ (”کلیاتِ سودا کا پہلا مطبوعہ نسخہ“ مضمون مطبوعہ ”سورہ“، ص ۷۳، شمارہ ۲۹، لاہور)۔

قطعات تاریخ موجود ہیں جن سے سال واقعہ ۱۱۹۳ھ/۱۷۷۹ع برآمد ہوتا ہے۔ ۹۰۰
اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ یہ کلیات سودا ۱۱۹۳ھ اور سودا کے سال وفات
۱۱۹۵ھ (۱۷۷۹-۱۷۸۱ع) کے درمیان لکھا گیا۔ رشید حسن خاں نے اس نسخے
کو بنیاد بنا کر ”انتخاب سودا“ ترتیب دیا ہے اور ڈاکٹر محمد شمس الدین حدیقی
نے اسے بنیاد بنا کر کلیات سودا ۹۱۱ مرتب کیا ہے جس کی جلد اول میں صرف
غزلیات ہیں اور جلد دوم میں صرف قصائد شامل ہیں اور حاشیوں میں دوسرے
اہم نسخوں کے اختلافات بھی درج ہیں۔ کلیات سودا کا پہلا ایڈیشن مطبع مصطفائی
دہل سے ۱۰ جمادی الثانی ۱۲۷۲ھ/۱۸ فروری ۱۸۵۶ع میں شائع ہوا جسے میر
عبدالرحمن آہی شاگرد مومن خاں نے مرتب کیا تھا اور ظہور علی ظہور نے دیا چہ
لکھا تھا۔ اس میں الحاق کلام بھی شامل ہے۔ اس میں ۱۱۰ غزلیں دوسروں کی
ہیں، جن میں سے ۱۰۷ غزلیں صرف میر سوز کی ہیں۔ ۹۲ بھی صورت مثنویوں کے
نشانہ ہے۔ اس میں قائم، بیان اور دوسروں کی کئی مثنویاں غلطی سے شامل کر لی
گئی ہیں۔ یہی صورت دو جلدوں میں مطبوعہ کلیات سودا مرتبہ عبدالباری آسی
میں نظر آتی ہے۔ اس میں بھی مطبع مصطفائی کی طرح الحاق کلام شامل ہے۔
مطبع نولکشور کے مولو بالا کلیات سے چلنے کے ایڈیشن مطبع مصطفائی کے مطابق
تھے لیکن آسی نے اپنے ایڈیشن کو مختلف عنوانات کے تحت تقسیم کر دیا ہے اور
اس کی وجہ یہ بتائی ہے کہ ”جو چیز آپ کو ڈھونڈنا ہو فوراً نکال سکیں ہیں اور
ایک ہی قسم کا تمام مواد ایک جگہ مل سکتا ہے۔“ ۹۳۰ قاضی عبدالودود نے
لکھا ہے کہ ”کارنامہ دہلی نے اپنی تاریخ ادبیات (جلد ۳، ص ۷۰) میں لکھا
ہے کہ ۱۸۰۳ع میں اعلان ہوا تھا کہ کلکتہ میں کلیات سودا تین جلدوں میں
ذہر طبع تھا۔۔۔ میر شیر علی افسوس نے لکھا ہے کہ میرا کچھ وقت کلیات
سودا کی تصحیح میں صرف ہوا۔ دہلی کا بیان ہے کہ افسوس، جوان اور بہ
اسلم کا تصحیح کیا ہوا انتخاب کلیات سودا ۱۸۱۰ع میں شائع ہوا تھا۔ اس کا
انٹیکن ہے کہ تصحیح کلیات سے اسی کی طرف اشارہ ہو۔ وہ کلیات جس کی طرف
دہلی نے اشارہ کیا ہے، کہیں نہیں ملتا، یا تو ارادہ مطلقاً قوت سے فعل میں
لہ آ سکا یا بعض اجزا چھوے جو محفوظ نہ رہ سکے۔“ ۹۳۱

(۲)

سودا ایک پہلودار شخصیت اور گولہ گون صلاحیتوں کے مالک تھے۔ جی
پہلوداری، تنوع اور رنگارنگی ان کی شاعری کا خاص وصف ہے۔ انہوں نے درد

کی طرح خود کو ایک صنفِ سخن سے وابستہ نہیں کیا بلکہ ہر صنف کو اپنے زور و توانائی سے آزمایا اور اسے علویت بخشی۔ ان کی ساری شاعری میں، خواہ وہ کسی صنفِ سخن میں ہو، ہمیں معیار کی یکسانیت کا احساس ہوتا ہے۔ قائم نے انہیں ”عندلیبِ خوش لہفہ“ ۹۵ کہا ہے۔ میر حسن ۹۶ نے ”میدانِ بیان اور وسیع و طرزِ معانی اور ہدیہ“ لکھ کر ان کی شاعری کو ”مربِ انکیز“ کہا ہے۔ سودا کی شاعری کی عام خصوصیت یہ ہے کہ اس میں زور اور شکوہ ہے۔ اس کے لہجے میں بلند آہنگی اور مردانہ پن ہے۔ وہ مبالغے کے ذریعے خیال کی تصویر کے خد و خال ذہن پر ثبت کرنے کا ڈھنگ جانتے ہیں۔ مختلف مواقع و محل اور مناظر کو شاعری کے سانچے میں ڈھالنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ ان کی یہ صلاحیت و خصوصیت ہر صنفِ سخن میں اپنا جلوہ دکھاتی ہے اور اسی پر ان کی انفرادیت کا عمل تعمیر ہوتا ہے۔ عام طور پر دیکھا گیا ہے کہ غزل میں سودا و میر کا مقابلہ کیا جاتا ہے اور کوئی میر کو سودا پر اور کوئی سودا کو میر پر ترجیح دیتا ہے لیکن اس قسم کی ترجیحات نہ صرف بے معنی ہیں بلکہ ان دونوں شاعروں کو سمجھنے میں ہماری مدد نہیں کرتی۔ یہاں یہ پہلا دیا جاتا ہے کہ میر کا مزاج سودا کے مزاج سے مختلف تھا۔ ان دونوں کے مزاج مختلف عناصر سے مل کر بنے تھے۔ ان دونوں میں اگر کوئی چیز مشترک تھی تو وہ ”زمانہ“ تھا لیکن اس میں بھی ایک وقت دونوں نے اپنے اپنے مزاج کے مطابق زندگی بسر کی۔ اگر کچھ اشعار میں سودا و میر ایک دوسرے سے قریب بھی آ جاتے ہیں تو ہم ان کی شاعری کے بنیہ حصے سے انہیں کیسے الگ کر سکتے ہیں؟ اس زمانے میں بھی میر کی غزل اور سودا کے تعبیر کی دعوت تھی۔ میر کے مقابلے میں سودا اپنی روانہ طبع اور زور و توانائی کی وجہ سے ممتاز سمجھے جاتے تھے اور اسی لیے انہیں ”چلوں سخن“ کہا جاتا تھا۔ ایسے شاعر سے، زور، ثوت و توانائی جس کی لطرت ہو، نرم و نازک احساسات یا دھیمے لہجے میں بات کرنے کی توقع کیسے کر سکتے ہیں؟ سودا کی شاعری کا مطالعہ کرے ہوئے اگر اس بات کو سامنے رکھا جائے تو وہ ہم سے آج بھی موثر انداز میں مخاطب ہوتے ہیں۔ غزل کے میدان میں سودا عاشقِ زار کی صورت میں نہیں بلکہ مردِ میدان کے عزم کے ساتھ داخل ہوتے ہیں۔ یہی وہ صنف ہے جہاں سودا کا مقابلہ میر سے کیا جاتا ہے اور جذباتِ ہم کی مناسبت سے دھیمے لہجے کو نہ دیکھ کر یہ کہہ دیا جاتا ہے کہ سودا کی طبع غزل کے لیے موزوں نہ تھی۔ یہ ہک طرحہ کلیہ ہے اور سودا کی غزل کو میر کے معیار سے لانے کی کوشش ہے۔ یہ ضرور ہے کہ میر کی غزل بڑھ کر

جب ہم سودا کی غزل پڑھتے ہیں تو وہ ہمیں میر کی طرح اپنی گرفت میں لیتی لیکن ہمیں یہ احساس ضرور ہوتا ہے کہ یہ مختلف قسم اور مختلف رنگ کی شاعری ہے جس میں احساس و جذبہ کے بجائے مضمون آفرینی کی طرف رجحان ہے۔ یہ مختلف قسم کی شاعری اس لیے ہے کہ میر کے ہاں اندر کی دنیا آباد ہے لیکن سودا کے ہاں باہر کی دنیا ہے رشتہ استوار ہے۔ ہر درون میں شاعر کی طرح، میر کے لیے اہمیت، ان کی اپنی ذات اور انا خاص اہمیت رکھتی ہے۔ کائنات سے ان کا رشتہ اسی سطح پر قائم ہوتا ہے، لیکن بیرون میں شاعر اپنی ذات و انا کو بس منظر میں رکھتا ہے اور انسان و کائنات سے رشتہ اپنی "انا" کو ایک کمرے کے قائم کرتا ہے۔ وہ مردم بیزار نہیں ہوتا۔ اس میں دوسروں کے لفظ، نظر کو سمجھنے اور اپنے لفظ، نظر پر نظر ثانی کرنے کی بڑی صلاحیت ہوتی ہے۔ اس کا حلقہ احباب بھی وسیع ہوتا ہے۔ اسی لیے اس کا انداز، نظر طرب انگیز ہوتا ہے۔ سودا اسی بیرون میں انداز نظر اور سزاج کے حامل تھے اور ان کی شاعری بھی اسی انداز نظر کی حامل ہے۔ یہ بات واضح رہے کہ نکر و احساس اور وجدان دونوں قسم کے شاعروں کے ہاں ملیں گے لیکن بنیادی طور پر انداز نظر دونوں کا مختلف ہوگا۔ میر کی غزل ایک انسان کی حامل ہے اور سودا کی غزل دوسرے انسان کی۔ "آب حیات" میں آزاد نے میر و سودا کے ہم معنی اشعار دیے ہیں لیکن یہ اشعار ہم معنی ہونے ہونے بھی دونوں شاعروں کے مختلف انداز نظر اور مختلف مزاجوں کو واضح کرتے ہیں :

میر

- ۱۔ رات تو ساری کٹی سننے پریشاں گوں
میر جس گونگ گھڑی تم بھی تو آرام گرو
- ۲۔ گلا میں جس سے گروں ٹیری سے وفائی کا
جہاں میں نام نہ لے رہا وہ آشنائی کا
- ۳۔ ایک محروم چلے میر ہمیں دلیا ہے
دولہ عالم کو زمانے نے دبا کیا کیا کچھ
- ۴۔ مرہائے میر کے آپسبہ ہولو
ابھی تک رونے رونے سو گیا ہے

سودا

- ۱۔ سودا تری نریاد سے آنکھوں میں کٹی رات
اب آئی صحر ہوئے کو ٹک تو کہیں مر بھی
- ۲۔ گلا لکھوں میں اگر تیری ہے وفائی کا
لہو میں غرق سفید ہو آشنائی کا
- ۳۔ سودا جہاں میں آئے کوئی کچھ نہ لے گیا
جاتا ہوں ابک میں دل بہر آرزو لیے
- ۴۔ سودا کی جو بالیں بہ کیا شور قیامت
خدا مرنے والے ابھی آنکھ لگی ہے

آپ نے میر و سودا کے یہ چار چار شعر پڑھے۔ میر کے ہاں ثنائیت، مٹھاس اور نرم روی کا اظہار ہے۔ بات غم کے اندر ڈوبی ہوئی دھیمے لہجے میں دل کے اندر سے نکلی ہے۔ سودا کے لہجے میں جھنکار ہے، بلند آہنگی ہے۔ میر کے اشعار میں ان کی اما کا برتو موجود ہے۔ سودا کے ہاں باہر کی ہوا کا جھونکا بھی آ رہا ہے۔ میر کے ہاں معنی جذبے میں تبدیل ہو گئے ہیں۔ سودا کے ہاں جذبہ معنی کو ابھار رہا ہے۔ میر کے ہاں اثر چلے پہنچ رہا ہے، سودا کے ہاں اثر معنی کے بند پہنچتا ہے۔ میر نے وفائی کا ذکر کرتے ہیں تو ”جہاں میں نام نہ لے ابھر وہ آشنائی کا“ کہہ کر احساس کی سطح باقی رکھتے ہیں۔ سودا نے وفائی کا ذکر کرتے ہیں تو ”لہو میں غرق سفید ہو آشنائی کا“ کہہ کر معنی کی سطح باقی رکھتے ہیں۔ آخری شعر میں میر کے ہاں تنہائی کے متائے کا احساس ہوتا ہے۔ سودا کے ہاں تنہائی کا نہیں بلکہ چلت پھرت اور شور کا احساس ہوتا ہے۔ میر کا سونا کسی اور وجہ سے ہے جو سودا کے سونے سے بالکل مختلف ہے۔ احساس و معنی کی سطح کا ہیں لہذا میر و سودا کی شاعری کا فرق ہے جس سے مختلف لہجے اور مختلف طرزِ ادا جنم لیتے ہیں اور اسی فرق سے لفظوں کا استعمال، ان کی ترکیب اور تصور بدل جاتے ہیں۔ سودا بھی کہیں کہیں میر کی سی داغیت کا اظہار اپنی غزل میں کرتے ہیں لیکن یہ سودا کی شاعری کا عام مزاج نہیں ہے۔ اسی لیے سودا و میر کی غزلوں کا مقابلہ کرتا اور کبھی سودا کو غزل میں میر پر اور کبھی میر کو سودا پر ترجیح دینا صحیح تنقیدی اندازِ نظر نہیں ہے۔ میر و سودا کا یہ مقابلہ خود ان شاعروں کی زندگی میں شروع ہو چکا تھا اور سودا کے نصیب سے اور میر کی غزل کی تعریف کی جاتی تھی جس کا احساس خود سودا کو بھی تھا :

کہتے ہیں وہ جو ہے سودا کا قصیدہ ہی خوب
ان کی خدمت میں آئے میں یہ غزل جاؤں گا
ایک اور جگہ کہتے ہیں :

سودا کو تم سمجھتے تھے کہہ نہ سکے گا یہ غزل

آفریں ایسے ویم پر ، صفحے میں اس گاہ کے

لیکن غزل میں بھی سودا کا اپنا مخصوص دائرہ ہے جس میں وہ ایک بڑے غزل گو
نظر آتے ہیں ۔ میر نے جو غزل کا مخصوص مزاج بنایا تھا وہی غزل کا مزاج بن
گیا تھا ۔ سودا نے غزل میں باہر کی دنیا سے تعلق پیدا کر کے اسے قصیدے کی
طرح ایک نئی وسعت اور تنوع دیا جس سے غزل میں ہمہ گیری پیدا ہو گئی اور
آنے والی نسل کے شعرا کے لیے ایک نیا راستہ نکل آیا ۔ جیسے میر کے ہاں ہر
صنف سخن پر ان کے مزاج غزل کی چھاپ نظر آتی ہے اس طرح سودا کے ہاں
ہر صنف پر ان کے مزاج قصیدہ کی چھاپ نمایاں ہے ۔ دیوانِ سودا کی جہی غزل
کو لہجے ۔ اسے ہم سودا کی نمائندہ غزل کہہ سکتے ہیں :

بلندو نہیں اس کی غزل کے یوں کا

جوں شمع سراپا ہو اگر صرف زبان کا

پردے کے تعین کو دور دل سے اٹھا دے

کہلتا ہے ابھی ہل میں طلسمات جہاں کا

لک دیکھ صنم غافلہ عشق آن کے اسے شمع

جوں شمع عرم رنگ چھٹکتا ہے بتاب کا

اس گلشنِ ہستی میں عجب دید ہے لیکن

جب چشم کھلے گل کی تو موسم ہو غزاں کا

دکھلانے لے جا کے تجھے مصر کا بازار

لیکن نہیں خواہاں کوئی واں جنسی گراں کا

سودا جو کبھی گوش سے ہمت کے سننے کو

مضمون میں ہے جرمِ دل کی لغات کا

ہستی سے علم لک نصیر چند کی ہے راہ

دنیا سے گزرتا سفر ایسا ہے گمراہ کا

دیوان کی پہلی غزل ہونے کی وجہ سے اس میں حمد و تعریف کے مضامین زیادہ
ہیں ۔ یہ وہ روایتی مضامین ہیں جو عام طور پر فارسی و اردو غزل میں ملتے ہیں
لیکن ان روایتی مضامین کو بھی سودا نے اس لذت سے پیش کیا ہے کہ وہ نئے

معلوم ہوتے ہیں۔ پہلے شعر کے پہلے مصرع میں ”زبان کا مدح میں شمع ہو جانا“ سے زبان میں ایک ایسی لذت پیدا ہو گئی ہے کہ وہ روایتی بات بھی نئی معلوم ہوتی ہے۔ دوسرے شعر میں تصویل کی جھلک اور صوفیانہ اندازِ نظر واضح ہے۔ تیسرے شعر میں روایتی شیخ پر محبوب کی اہمیت واضح کی گئی ہے لیکن ”جون شمع حرم رنگ جھونکا ہے جان کا“ گنبدِ فکرِ لذتِ بیان سے ایک لیا پن پیدا ہو گیا ہے۔ چوتھے شعر میں لطیف ویرانے میں تنقیدِ حیات ملتی ہے۔ پانچویں شعر میں مبالغے کی دلکشی سے شعر میں حسن پیدا ہو گیا ہے۔ آخری شعر میں زندگی و موت کے ذرا سے فاصلے کو خوبصورتی سے واضح کیا ہے۔ یہاں ہمیں وہ سب مضامین نظر آتے ہیں جو دوسرے شعرا کے ہاں بھی ملتے ہیں لیکن اس غزل کو پڑھ کر ہمیں یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ ایک بالکل اور پینل شاعری کی تخلیق ہے جس نے اپنے لذتِ زبان سے روایتی خیالات و اشارات کو ایک لیا رنگ دے دیا ہے۔ یہاں بحر و قافیہ کی پوری ناچدی ہے۔ زبان بھی صحت کے ساتھ استعمال ہوتی ہے لیکن ساتھ ہی ساتھ غزل میں کوئی مخصوص ”موڈ“ نہیں ہے۔ ان اشعار سے وہ راگ، وہ لہجہ پیدا نہیں ہوا جو اعلیٰٰ لغائی شاعری کا خاصہ ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ سودا کی غزل جذبہ و احساس کی ترجمانی کے بجائے اپنا رشتہ باہر کی دنیا سے قائم کر رہی ہے۔ اس غزل کے چوتھے شعر میں لطیف جذبے کو مخصوص آہنگ کے ساتھ بیان کرنے کے باوجود دوسرا مصرع اس جذبے کا رشتہ باہر کی دنیا سے قائم کر دیتا ہے ع ”جب چشم گھلے گل کی تو موسم ہو خزان کا“۔ اس مزاج سے سودا کا مخصوص رنگِ سخن پیدا ہوتا ہے جس میں شگفتگی ہے، نشاطِ گہنیت ہے، طنز کی کاٹ ہے اور مزاج کی رنگینی ہے۔ سودا کے اس تخلیقی عمل سے مختلف اسالیبِ بیان ابھرے جن سے زبان میں بیان کی قوت کو نہایت ترقی ہوئی۔ یہ اس دور میں اتنا بڑا کام تھا کہ اگر سودا کے ہاں اہم نہ ہوتا تو اردو زبان و شاعری اتنی تیزی سے ترقی کے مراحل طے نہ کرتی۔

سودا کے شاعری کے بارے میں اپنے نقطہ نظر کا جائزہ لیا گیا ہے۔ وہ کلام میں صفائی کو بنیادی چیز سمجھتے تھے ع ”صفا کلام کی میرے ہے شکر آئینہ“ یہی تخلیقِ سطح پر ابلاغ ہے۔ اس سے عروسِ معنی کا پرہیز درست ہوتا ہے۔ سودا نے اسی لیے خود کو ”سخن تراش“ کہا ہے۔ سودا کے لیے شاعری میں مضمون و معنی ہی بنیادی چیز ہے :

عروسِ معنی کی تصویر کھینچ آتی ہے سودا گرو
 کوئی خاطر میں اس کے مانی و ہیزاں آتا ہے
 بس کہ رنگینہ معنی ہے سرے دیوان کی
 ہر ورق کا ہے گستاخ کے برابر کاغذ
 دل معنی رنگین ہے لب دہیز ہے سودا کا
 اس غنچے سب بھولے ہے گلزار بہت عمدہ

”معنی رنگین“ ان کی شاعری کا وہ مرکزی نقطہ ہے جس سے ان کی شاعری کے چھوٹے بڑے دائرے بنتے ہیں۔ سودا کے ہاں مضمون و معنی کی تلاشی کے دو ماخذ ہیں۔ ایک خود ان کا ہیروں میں مزاج اور دوسرے وہ فارسی شعرا جن کا اثر سودا نے قبول کیا اور جن میں جانب، نظیری، ہیدل اور فغانی کے نام قابل ذکر ہیں۔ خیال بدلی و مضمون آفرینی ان سب شعرائے فارسی کی امتیازی خصوصیت ہے۔ سودا نے انہی شعرا کے رجحانات و میلالت کو اردو شاعری میں سمویا۔ ان کے ہاں جو قطعہ بند غزلیں کثرت سے ملتی ہیں وہ یہی نظیری کا اثر ہے۔ جانب سے انہوں نے تمثیل نگاری لی اور اپنی غزل میں اسی انداز کے عشقہ و اخلاقی مضامین داخل کیے۔ ہیدل سے انہوں نے خیال بدلی و مضمون آفرینی لی اور اپنی غزل میں شامل کی۔ یہی وہ خصوصیات ہیں جو قصیدے میں رنگ بھرتی ہیں۔ سودا نے قصیدے کی ان خصوصیات کو اردو غزل میں استعمال کر کے غزل کو ایک نیا رنگ و آہنگ دیا۔ یہ وہ کام ہے جو اس دور کے کسی دوسرے شاعر نے اس طور پر انجام نہیں دیا۔ فارسی شعرا کے ان اثرات نے سودا کے ہاں نیا کام کھینچا۔ ایک یہ کہ فارسی غزل کے خیالات و مضامین اور رموز و کنایات سودا کی غزل میں استعمال ہو کر اردو زبان کے ساتھ میں لعل گئے۔ دوسرے یہ کہ متعدد فارسی روزمرہ و عمارات کے اردو تراجم شاعری کے ذریعے زبان کا جزو بن گئے جن سے زبان میں اظہار کا سلیقہ بڑھ گیا۔ تیسرے یہ کہ فارسی تراکیب اور بندشیں غزل کے مزاج میں شامل ہو گئیں جن سے بیان میں لطافت و رنگینی پیدا ہو گئی اور زبان بہت کم مدت میں مدہل مدہو محو صاف ہو گئی اور فنی سطح پر الٹ آئی۔ سودا نے اپنی اعلیٰ تخلیقی صلاحیتوں سے فارسی اثرات کو اردو غزل کے مزاج کا حصہ بنا دیا اور آئندہ دور کی شاعری کی بنیاد رکھ کر اس کی دیواریں ابھی چن دیں۔ اسی لیے سودا کی غزل روایتی (نرسودگی) کے معنی میں نئی اور فارسی غزل جیسی ہے۔ اس نقطہ نظر سے اگر سودا کی غزل کا مطالعہ کیا جائے تو سودا کے کلام میں

فارسی شعرا کے مختلف اسالیب کے علاوہ ان کے معنی و مضامین کے آزاد تراجم کثرت سے ملیں گے۔ بہت سے فارسی اشعار تو پورے اُردو اسلوب و لہجہ کے ساتھ اس خوبصورتی سے ترجمہ ہوئے ہیں کہ وہ سرے سے ترجمہ ہی نہیں معلوم ہوتے بلکہ معلوم ہوتا ہے کہ سودا کا شعر و خیال فارسی شعر سے نکلا گیا ہے۔ قدرت اللہ قاسم نے لکھا ہے کہ ایک روز خانِ آرزو کے ہاں مجلسِ مشاعرہ میں مرزا رفیع سودا نے لکھی کے شعر کا اُردو ترجمہ ایسے پڑھا گویا وہ ان کا ہو۔ آرزو نے بہت تعریف کی اور دورانِ تعریف فی البدیہہ یہ شعر پڑھا جس میں اس طرف اشارہ تھا :

شعر سودا حسدِ بدیہی ہے لکھ رکھیں چاہیے فلک پہ ملک

”حدیثِ لکھی“ ذومعنی تھا۔ مرزا نے اختیار اٹھے اور آرزو کے سینے سے لکھ گئے۔ سودا کے ہاں یہ سارا کام اس تخلیقی سطح پر ہوا ہے کہ یہ سب اثرات اُردو زبان کا حصہ بن کر آئے ہیں۔ سودا کے ہاں فارسی اشعار کے اُردو ترجمے کی تخلیقی صورت دیکھنے کے لیے یہ چند اشعار دیکھیں :

فارسی اشعار

- ۱۔ مصلحت نیست کہ از پردہ برون افتد راز
(حافظ) ورنہ در محفل رقداں خبرے نیست کہ نیست
- ۲۔ ہوئے یار من از لب مست وفا می آید
(نظیری) ماجر از دست بگیرد من از کار شرم
- ۳۔ آلودہ قطرات عرق دیدہ جیب را
(فلسی) اختر ز فلک می تگرہ روئے زمیں را
- ۴۔ سوار شد آن پادشاہ کشور حسن
(لااعلم) کہ آفتاب گشادہ نشانِ زریں را

سودا کے اشعار

- ۱۔ راز دہر و حرم الشاہ گریب ہم ہرگز
ورنہ کیا چیز ہے بابِ اپنی نظر سے باہر
- ۲۔ گریختہ چشم اس کی مجھے یاد ہے سودا
ماجرا کو سرے ہاتھ سے لیتا کہ چلا میں

- ۴۔ سودا فطرات عرق دیکھو جہیں کو
 اغتر بڑے جھانکیں ہیں فلک پر سے زمین کو
 ۵۔ ہوا سوار ہو شاید مرا شہشعر حسن
 کہ آفتاب نے زریں نشان کھول دیے

سودا کی غزل میں مضامین ، علامتات ، تصور حسن و عشق ، تشبیہات و استعارات ، صنائع بدائع اور معیار شاعری وغیرہ وہی ہیں جو فارسی شاعری میں ملتے ہیں ۔ انہوں نے شعوری طور پر اپنی خلافتانہ قوت سے انہیں اردو غزل میں اس طور پر سمویا کہ جہاں بھی فارسی جیسی لطافت ، رنگینی اور طرز پیدا ہو گیا ۔ سودا کا کمال یہ ہے کہ وہ فارسی روایت کو اردو زبان کے سانچے میں ڈھال کر اسے ایک قابل تقلید صورت دے دیتے ہیں ۔

سودا کی غزل میں جو مضامین بار بار آتے ہیں ان میں حسن محبوب ، اس کے ناز و ادا ، اعضائے جسمانی اور حرکات و سکنات کا بیان نمایاں ہے ۔ چاہ وہ حقیقت و مجاز کو ہم کنار کرنے کی کوشش شروع کرتے ہیں لیکن یوں معلوم ہوتا ہے کہ مزاجاً سودا کو حقیقت سے نہیں بلکہ مجاز سے دلچسپی ہے ۔ ان کا محبوب گوشت پرست کا انسان ہے اور وہی ان کا مخاطب ہے :

لازک الداسی مگروں کیا اس کی اے سودا بیان
 شمع ساں جس کے بدن پر ہو پسنے کا خراش
 اس زلف کو جب دھکھا میں ہاتھ میں سودا کے
 بھرتے ہوئے ہاتھوں کی زنجیر نظر آئی
 ٹھہرا ہے تری چال میں اور زلف میں جھگڑا
 ہر ایک یہ کہتی ہے لٹک مجھ میں بڑی ہے
 صورت میں تو کہتا نہیں ایسا کوئی کب ہے
 اک دھج ہے کہ وہ نہر ہے آفت ہے غضب ہے
 السامیر کل یہ ہو لہ ایسا اس مزے سے چساک
 جون خوش قدوں کے آفت یہ مسکتی ہیں چولیاں

جہاں وہ اندر پیدا ہونے والے جذبات کا رشتہ باہر کی دنیا سے ، معنی کی سطح پر ، قائم کر رہے ہیں ۔ یہ غزل میں سودا کا مخصوص رنگ ہے ۔ سودا کے ہاں فارسی کے زہرائر جو مضامین بار بار آتے ہیں ان میں بے ثباتی و نیرنگی زمانہ کے علاوہ اخلاقی مضامین اور تصوف کے عام کالجے بھی شامل ہیں ۔ یہ چند شعر بڑھے :

سودا نکام دہدۂ لطیف کے حضور جلوہ بر ایک ذرے میں ہے آفتاب کا

چمن دہر میں اوتھ ہے سدا شادی و غم خدائے کلی سے رہے گریہ شہن سے دور

منعم نہ سر ہنسائے عازت کی فکر میں
ہر سب حویلیاں نہیں جہاں تک ہیں اب اجاز
ابھرے ہے کیسا حساب خط اے حریر ہوش
ہاں جس کو دیکھتے سو ہوا ہے گفت ہوش
کسی کی مرگ ہو اے دل نہ کیجئے چشم تر ہو کر
بہت مہاروئے ان کو جو اس جینے پہ مرتے ہیں

سودا کے ہاں ایک مضمون ، جو فارسی شاعری کی طرح اردو میں بھی ہر شاعر
کے ہاں آیا ہے ، زاہد ، واعظ ، ناصح ، شیخ پر طنز ہے ۔ زاہد و شیخ اردو
فارسی شاعری میں سائق و بے عمل انسان ہے جو انسان کو فطری کاموں سے
روکنا ہے اور شاعر جس پر چوٹ کر کے صدائے احتجاج بلند کرتا ہے ۔ سودا کے
ہاں اس مضمون کے دو چلو ہیں ۔ ایک تو وہی جس کا ذکر ہم نے ابھی کیا ہے
اور دوسرا یہ کہ سودا مقدس و محترم تصورات اور چیزوں پر بھی ویسے ہی طنز
کرتے ہیں جیسے شیخ و زاہد پر ۔ جلی صورت سودا کی شاعری میں یہ ملتی ہے :

عالمی کو آثار کے بڑھو نماز شیخ
مجدد سے ورنہ سر کو الٹا ہا نہ جائے گا
کیا چائیں شیخ کعبہ گیا یا بسوئے دہر
اتنا تو جانتے ہیں کہ یہاں اسے گیا

شیخ کی ٹاڑھی گو سودا والد تو کہتے ہیں ہش
مجھ کو ان کے منہ پر آتا ہے نظر ہشمنہ صاف
شانے میں شیخ جس کی ٹاڑھی بھنسی نہ سمجھو
اک چور ہال ہے ہاں وہ کالہ میں دہا ہے
ناصر تو آدمی ہو تو مانوں میں تیری بات
حشرات کی طرح سے زمین کا ہنسا ہے

اور دوسری صورت ، جس میں محترم و مقدس تصورات ، اشیاء و عقائد دین بھی
اسی طنز و مسخر کا نشانہ بنتے ہیں ، یہ ہے :

اذان کا شور بھی کیا گم ہے پا و ہوئے مستان سے
جو غوغا طاق مسجد میں ہے وہ ہی گل ہے شیشے میں
بارا مصطفیٰ گم ہے زاہد تیری مسجد سے
کہ ہاں بھی چار قل سے سدا شاغل ہے شیشے میں

آبا ہوں تازہ دہب بہ حرم شہنا مجھے
 ہوجا نماز سے بھی مقدمیت ہے باب
 کھجے کی زیارت کو اے شیخ میں پہنچوں کا
 مستی سے مجھے بھولے جس دن رہے خالہ

سودا کے ہاں یہ مضامین بھی فارسی روایت کا عکس ہیں لیکن یہاں بھی ہیں
 ایک زور بیان اور قوت کا احساس ہوتا ہے جو اس دور کی شاعری میں ایک
 نئی چیز ہے۔ اسی زور بیان سے وہ سنگلاخ زمینوں کو ہانی کر دیتے ہیں۔
 ہیچیدہ سے ہیچیدہ مضمون کو صفائی سے بیان کر دیتے ہیں۔ قدرت بیان سے وہ
 عام روایتی مضامین میں بھی لازمی و رنگینی پیدا کر دیتے ہیں لیکن ان کے شعر
 ہمارے جذبہ و احساس کو نہیں چہوتے۔ ان کی غزل میں مضامین کا دائرہ بھی
 محدود ہے۔ حسن و عشق، ادائے محبوب، سراپا، مے و سحر، جام و مینا،
 شیخ، زاہد و واعظ، تہذیب و معاشرت کے عام اخلاقی اصول اور تصوف کے چند
 مروجہ خیالات ان کی غزل کے وہ موضوعات ہیں جو بار بار آتے ہیں، لیکن سودا
 ان میں اپنے قبیل کی رنگینی اور تخلیقی توانائی سے ایک قدرت اور قوت پیدا کر
 دیتے ہیں۔ یہی ان کی انفرادیت ہے۔ ان کے طرز فکر اور انداز بیان پر صائب کا
 اثر نمایاں ہے۔ رنگبر صائب کو عام اصطلاح میں مثالہ کہتے ہیں۔ اس میں چلے
 شاعر کوئی دعویٰ کرتا ہے اور پھر شاعرانہ دلیل سے اسے ثابت کرتا ہے۔ سودا
 نے اس طرز کو بھی بار بار استعمال کیا ہے۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے :

طبیعت سے فرومایہ کی شعر تر نہیں ہوتا
 جو آبِ چاء کا فطرہ ہے وہ گسور نہیں ہوتا
 بشتی ہے یوں دل گو میرے تقویت دشنام ہار
 جو دوائے تلخ سے ہلوے کوئی نیاز فیض
 نہیں روشن دلاں کو وسعت روزی زمانے میں
 گدہ گدہ گو نان، گاہے ہار، گدہ آدمی، گیسے ماری

مضمون آفرینی کا یہ رنگ، جو قصائد میں زیادہ گھل کر سامنے آیا ہے، سودا
 کی غزل کا عام رنگ ہے۔ اس طرز بیان کو دیکھیے تو یہ ہیچیدہ ہے۔ اس میں
 بلند آہنگی ہے لیکن ساتھ ساتھ روانی بھی ہے۔ یہ وہ رنگِ سخن ہے جو آنے
 والے دور میں مضمون آفرینی کی شکل میں ناسخ کے ہاں ایک امتیازی خصوصیت
 بن کر ابھرتا ہے اور لکھنوی شاعری کا مخصوص رنگِ سخن بنتا جاتا ہے۔
 جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، میر کا رنگ ناقابل تقلید ہے، جب کہ سودا کا رنگ

قابل تقلید ہے ۔ ناسخ نے میر کی بھی پیروی کی لیکن وہ رنگ ان سے نہ لہا سکا، لیکن جب لکھنؤ میں اردو شاعری کا اپنا رنگ ابھرا تو اس پر سودا کا اثر ، قابل تقلید ہونے کی وجہ سے ، سب سے زیادہ ہوا ۔ خود ناسخ نے بھی اس کا اعتراف کیا ہے :

گلاب ہاری فکر سے ہوتا ہے سودا کا جواب
ہاں نتیجہ کرتے ہیں ناسخ ہم اس مغنور کا
سودا کے یہ چند اشعار دیکھو جو لکھنوی رنگ کے اولین نقوش ہیں :

بروائے شمع رو پر گہوے برالہوس ہو سودا
شعلے کے گرد پھرنا گلاب کام ہے سبکی کا
زخم دل ہاویے مرے سوز سخن ہے التیام
چاک مٹا ہے زبان شمع سے کلگیر کا
جو کہ ظالم ہو وہ برگز پھولتا پھلتا نہیں
سبز ہونے کہیت دیکھا ہے کبھو شمشیر کا
شمع رو کہنا ایسے سودا ہے تارکی عقل
شمع کا عکس اس کے عارض پر کاف ہے ماہ کا
پھینکنے جو کتاب دار مرا تیر ہوا پر
سیرغ بجے پھر نہ عصافیر ہوا پر
یہ رتبہ جاہ دنیا کا نہیں کم مال زادی سے
کہ اس پر روز و شب میں سینکڑوں چڑھنے اترتے ہیں
تیر چوہی ہے گلاب قبضہ فولاد ہو نصب
نہ رہے صاحب جوہر گہو ناسرد کے ساتھ

یہ وہ رنگ سخن ہے جو آئندہ دور میں ناسخ کے ذریعے اس طور پر مقبول ہوتا ہے کہ ابتدائی زمانے میں غالب و مومن تک اسی رنگ سخن کی پیروی کرتے ہیں جس کا اعتراف خود غالب نے ایک خط میں کیا ہے ۔ لیکن آج سودا کے دیوان غزل کو دیکھ کر دو باتیں سامنے آتی ہیں ۔ ایک یہ کہ اس میں کوئی خاص انفرادی رنگ نہیں ہے بلکہ ان کی غزل فارسی غزل کا اردو روپ ہے ۔ دوسرے یہ کہ اس غزل کے مزاج پر نصیدے کا رنگ غالب ہے ۔ اسی لیے اس میں مضمون آفرینی ، مبالغہ اور زور بیان نمایاں ہے ۔ ان کی غزل کے آہنگ میں فارسی الفاظ و تراکیب کا گہرا اثر شامل ہے ۔ متکلاخ زمینوں کا استادانہ استعمال بھی نصیدے ہی کا اثر ہے ۔ سودا کی غزلوں میں دس بی شعر ایسے

خود مل جاتے ہیں جن میں واردات قلبی آتو وہاں گھبا گیا ہے۔ لیکن یہ رنگ ان کے مزاج سے مناسب نہیں رکھتا۔ وہ عشق آشنا ضرور تھی لیکن عاشق زار نہیں تھے۔ ان کے ہاں عشق واردات کے بیان میں یہی ذرا سے فاصلے کا احساس ہوتا ہے۔ وہ عشق میں ٹوٹتے نہیں ہیں۔ تڑپ جا کر بھی دور رہتے ہیں۔ ہاں ہم عشق کے بارے میں سودا کے ملت شعر درج کرتے ہیں۔ انہیں ہمارے ساتھ پڑھیے :

سودا شرابِ عشق نہ گھبتے تھے ہم نہ ہی
ہمہما مسرہ نہ تو نے اب اس کے خار کا
گھبتے ہی عشق جس کو مت بوجھ ہے وہ گھبا ہے
اک زہر ہے کہ جہنم نے پر و جوان والا
عاشق فنا میں اپنی پیسود جاتے ہیں
جی کا زہاں ہو ہوئے تو سود جاتے ہیں
عشق قسود مرا، صحت تو مطلقاً
چھوڑے گا اس کی کشش کا نہ یہ آہن دامن
عشق ہی شرط ہے گیا ہو مرض الموت بھی
ہا رب انسان کے مرنے کو ہی آزار گئی
گھبتے ہیں جسے عشق سو وہ چیز ہے سودا
جوں ذاتِ خدا جس کے حسب ہے نہ حسب ہے
عشق سے تو ٹپ ہوٹ میں واقف
دل کو شعلہ سا کچھ لپٹا ہے

ان میں ساتویں شعر کو چھوڑ کر باقی سب اشعار میں سودا نے عشق کو جس طرح بیان کیا ہے اس میں ٹپ جاتے کی کیفیت نہیں ہے۔ یہاں عشق کے اوپری پن کا احساس ہوتا ہے۔ سودا کے ہاں عشق دل کا معاملہ نہیں ہے بلکہ وہ شراب و صرامی کی طرح ایک باہر کی چیز ہے۔ ان کے ہاں عشق کے بیان میں احساس کی وہ شدت بھی نہیں ہے جو ہمیں میر کے ہاں ملتی ہے اور جو سودا کے ساتویں شعر میں موجود ہے۔ یہاں وہ عشق کا بیان کسی خارجی چیز یا معلوم کیفیت کے حوالے سے نہیں کر رہے ہیں بلکہ ایک ایسے جذبے سے دو چار ہیں جسے وہ خارج کے حوالے سے بیان کرتے ہیں قاصر ہیں۔ یہاں جذبہ ان سے الھائے نہیں اٹھتا اور وہ اسے ”دل کو شعلہ سا کچھ لپٹا ہے“ کہہ کر رہ جاتے ہیں ”شعلہ سا“ اور ”کچھ“ کے الفاظ اس کیفیت کی ”پُر اسراریت“ میں اضافہ کر رہے ہیں۔ لیکن یہ رنگِ سخن سودا کا مزاج نہیں ہے حتیٰ کہ سودا کے

وہ اشعار بھی ، جو ضرب المثل بن گئے ہیں ، دل کی کیفیت کے اظہار سے زیادہ سودا کے اسی آہنگ اور مضمون آفرینی کے اسی وجدان کو نمایاں کرتے ہیں جو سودا کی انفرادیت ہے ۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے :

لاؤ کہ تیرے نے عید نہ چھوڑا زمانے میں
 نڑے ہے مرغِ قبلہ کا اُنے خسانے میں
 سودا خدا کے واسطے کسرِ قصہ غنصر
 اپنی تو لہند اڑ گئی تیرے فسانے میں
 سودا کی جو ہالیب یہ کیا شورِ سلامت
 خدامِ ادب بولے ابھی آنکھ لگی ہے
 گل بھینکے ہے عالم کی طرف بلکہ سر بھی
 اے خاندہ ہر اندازِ چمن گچھہ نو ہادر بھی
 فکرِ معانی و عشقِ شباب ، ہادر و رنگاب
 اس رنگی میں اب کون گھبرا گیا گھبرا کرے
 تیرے تیغِ تلے کہہ تو رستم سے کہ مر دھر دے
 پیارے یہ ہیں سے ہو ، پر گارے و ہر مردے
 جس روز کسی اور پسہ بسداد کرو گے
 یہ یاد رہے ہم کو جن یاد کرو گے

سودا غزل میں کسی ایک رنگ پر نہیں جیسے رہنے بلکہ مختلف اسالیب ، مختلف رنگوں اور مختلف لہجوں کو اُردو غزل میں استعمال کرنے کا تجربہ کرتے ہیں اور اس تجربے میں فارسی غزل کی بھیلی ہوئی روایت سے پوری طرح استفادہ کرتے ہیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ان کے مزاج میں ہک رنگ نہیں بلکہ رنگارنگی ہے :

زہی رنگینہ معنی مری عالم میں بھیلی ہے

یعنی جس رنگ کا دیکھو گے میں بھی اس میں شامل ہوں (سودا)

سودا کا کمال یہ ہے کہ وہ غزل میں ہر رنگ کو برتنے کی طرح ڈالتے ہیں ۔ انہوں نے فارسی کے نمائندہ غزل گوؤں کے رنگ و اسالیب کو اُردو غزل میں سونے کے گہر بات کہیے جن سے وہ مختلف رنگ پیدا ہوئے جن سے مصحفی ، جرات ، لاسخ غالب اور ذوق نے آگے چل کر کام لیا ۔ جب ہم سودا کا یہ شعر پڑھتے ہیں تو ہمیں ذوق کی غزل یاد آ جاتی ہے :

سودا ہزار حیف کہ آ کر چہاں میں ہم

کیا کر چلے اور آئے تھے کس کام کے لیے

یا جب یہ شعر پڑھتے ہیں تو غالب کی روایت غزل کی جھلک سامنے آ جاتی ہے :

جزو میں کل گو وہی جانے جو ہو واقف راز
نظرے میں ہر نہ سمجھے دل آگہ غلط
ہند سے تیری زاہدا حال مرا یہ ہے
سگ کا گزیدہ جس طرح دیکھ لڑے ہے آب کو

یا وہ غزل جس کا مطلع یہ ہے :

گدا دستِ اہل گم دیکھتے ہیں ہم اپنا ہی دم اور قدم دیکھتے ہیں
اس طرح آنے والے دور کے کئی اسکالات کی جھلکیاں ہمیں سودا کے کلام میں
نظر آتی ہیں اور چونکہ یہ رنگ قابلِ تقلید تھا اس لیے سودا کی غزل کا اثر
اُردو غزل کی روایت پر گہرا پڑا۔ سودا اُردو غزل کو وسعت دینے ، اس میں
طرح طرح کے رنگ بھرنے اور تنوع پیدا کرنے کے ہاتی ہیں۔ سودا کے بعد اُردو
غزل میں بہت وسعت آئی۔ اس میں ہر قسم کے خیالات ادا کیے گئے ، ہر قسم کی
زمینیں استعمال کی گئیں ، جہاں تک کہ غزل اُردو شاعری کی ایک مقبول عام صنف
بن گئی۔ اس عمل میں ، میر کی طرح ، سودا بھی برابر کے شریک ہیں۔

اب رہا قصیدے کی زبان کا غزل میں استعمال کا مسئلہ تو یہ سودا کی انفرادیت
ہے۔ ان کے مزاج میں گداغش کے بجائے قوت ، زور ، اُہد ، نشاط اور شکستگی
ہے۔ اس مزاج نے انہیں ایک بڑا قصیدہ گو بنایا ہے۔ قصیدے ہی کی وجہ سے
ان کے ہاں مختلف علوم کی اصطلاحات بھی شعر میں آ جاتی ہیں۔ قصیدے کی
طرف فطری رجحان کی وجہ سے ان کے ہاں حسن سے زیادہ عظمت ، بے ساختگی
سے زیادہ فن کے شعور کا احساس ہوتا ہے۔ اس مزاج نے اُردو غزل میں قوت
اور زور پیدا کیا اور اس میں ہارنیک خیال اور گہری باتوں کو بیان کرنے کی
صلاحیت پیدا ہو گئی۔ یہ سودا کی دین ہے۔ سودا کی غزلوں میں قصیدے کا
رنگ دھبا ہو کر آیا ہے اور غزل کے لیے ایک نیا توانا رنگ بن گیا ہے جو
غالب کے ہاں اور بہت سے اثرات کے ساتھ ایک نئی صورت میں جلوہ گر ہوا ہے۔
غالب کی غزل کے عناصر ترکیبی میں سودا کی غزل کا مزاج بھی شامل ہے۔

قصیدہ گو سودا نے غزل میں سنگلاخ زمینوں ، مشکل بہروں اور قانون
کے استعمال سے ایک ”ہر شکوہ آہنگ کو جنم دیا اور اُردو غزل کے عروض میں
ایک نئے تجربے کی بنیاد رکھی۔ طبع سودا مشکل چیزوں کی طرف جاتی ہے اور
انہی قوتِ تمیل سے انہیں آسان بنانے کی کوشش کرتی ہے ع ”جو اپنے تمیل میں
یہ چاہے سو وہی ہو۔“ سودا کے زمانے میں یہ عام رائے تھی کہ سمجھ بہریں

اور لائق شاعرانہ ہونے میں اور کچھ شاعرانہ نہیں ہوتے۔ سودا کی غزل کو دیکھ کر یہ عام رائے بھی بے معنی ہو جاتی ہے۔ جان سودا نے وہی تجربہ کیا جس سے ہمارے دور کے شعرا دو چار ہیں۔ ہر لفظ، ہر قافیہ اور ہر بحر شاعرانہ ہے۔ زندگی میں صرف حسن ہی نہیں ہوتا اور شاعری کا کام صرف حسن کو ہی نمایاں کرنا نہیں ہے بلکہ مضحک اور بھونڈے پن (Grotesque) کی عکس کشی بھی ہے۔ یہ کام میر اور سودا نے اپنے اپنے طور پر انجام دیا ہے۔ سودا کا رنگ سخن زیادہ قابل تقلید اور بہت سے امکانات کا حامل ہونے کی وجہ سے آنے والے دور کے شعرا کے تصرف میں اس درجہ آیا کہ وہ الگ الگ اپنے اپنے پسندیدہ رنگ میں، جو انھوں نے سودا سے اخذ کیا تھا، سودا سے بھی آگے نکل گئے، اسی لیے آج سودا کی غزل کا سہاگ اجڑا ہوا سا نظر آتا ہے۔ لیکن اگر آئندہ دور کو نظر انداز کر کے اور یہ سوچنے ہوئے کہ جیسے ابھی یہ سودا کا ہی دور ہے اور آئندہ دور کی شاعری کے بارے میں ہمیں کچھ معلوم نہیں ہے، سودا کی غزل کو دیکھا جائے تو وہ امکانات سے لبریز ایک تازہ دم اور "ہر قوت شاعری نظر آتی ہے۔ ان کی طبع میں قدرتی تیزی ہے، جامعیت ہے لیکن غنائی قوت کم ہے۔ اگر سودا اپنی طبع کی تیزی، وسعت اور تخیل کے ساتھ اعلیٰ غنائی قوت کے حامل ہونے کو میر کو بھی بہت بڑھپے چھوڑ جاتے لیکن طبع کی یہی تیزی اور تنوع، وسعت اور تخیل، ہر بات کو شاعرانہ رنگ میں ڈھانپنے کی قوت، متکلاخ زمیہوں اور مشکل ہموں کو پانی کر دینے کی صلاحیت، شکوہ اور علویت کے ساتھ، ان کے قصیدے میں جلوہ گر ہوتی ہے۔

(۳)

قصیدہ سودا کا وہ فن ہے جس میں ان کا کوئی حریف نہیں ہے۔ مصحفی نے سودا کو قصیدہ گوئی میں "قتادیر اول" کہا ہے اور اس میں شک نہیں ہے کہ ان سے پہلے شاہی ہند کے ادب میں قصیدے کی کوئی قابل ذکر روایت نہیں تھی۔ دکنی ادب میں نصرتی قدیم اردو کا سب سے بڑا قصیدہ گو ضرور ہے لیکن سودا نے جب قصیدہ گوئی کا آغاز کیا تو نصرتی کے قصیدے ان کے سامنے نہیں تھے۔ نصرتی کی طرح سودا نے بھی براہ راست فارسی قصائد سے رجوع کیا اور ان کی ہیئت، زمین اور معیار کو سامنے رکھ کر اردو قصیدے کی عظیم عبارت تعمیر کی۔ سودا نے دو چالیں خداداد تھیں۔ ایک سے پتہ

شاعرانہ صلاحیت اور دوسرے روایت کو ہمیں اپنانے کا جوہر - یہی کام سودا نے غزل میں کیا اور یہی کام ، فطری مناسبت کی وجہ سے ، زیادہ ہنرمندی سے قصیدے میں انجام دیا - قصیدہ گوئی سودا کا خاص میدان ہے - اس فن کو انہوں نے پوری سنجیدگی و توجہ سے برتا - جیسے غنائی غزل میں میر کا جواب نہیں ہے اسی طرح قصیدے میں سودا کے مثل ہیں - قصیدے کا دائرہ غزل سے زیادہ وسیع ہے اور بہت کے اعتبار سے یہ طویل نظام گوئی کا ایک مکمل نمونہ ہے - قصیدے میں سودا کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے فارس کے بہترین قصیدوں کے مقابلے پر اردو میں قصیدے لکھے اور اپنی خلافت سے اردو قصیدے کو فارسی قصیدے کا ہم سر بنا دیا -

مختلف کلیات اور کتابوں میں سودا کے قصائد کی تعداد مختلف ہے - کلیات سودا (نولکثرو ۱۹۴۲ء) میں قصائد کی کل تعداد ، جس میں مدحیہ قطعہ بھی شامل ہے ، ۴۴ ہے - کلیات سودا (مطبع مصطفائی) میں یہ تعداد ۵۵ ہے - شیخ چاند نے کچھ غیر مطبوعہ قصیدوں کے حوالے سے قصائد کی تعداد ۵۵ بتائی ہے ۶۸ امداد امام اثر نے تعداد قصائد ۴۴ بتائی ہے ۹۹ ڈاکٹر محمود الہی نے اس قصیدے کو جس کا پہلا مصرع یہ ہے "ہوا ہے دشت برنگار چمن طرب مانوس" متون کا بتایا ہے اور سودا کے قصیدوں کی تعداد ۵۵ بتائی ہے ۱۰۰ رشید حسن خاں نے سودا کے قصیدوں کی تعداد ۵۴ بتائی ہے - اس میں ۴۴ قصیدے وہ ہیں جو نسخہ "وچرڈ جالس" میں شامل ہیں اور چھ وہ ہیں جو نسخہ "مصطفائی" میں شامل ہیں اور نسخہ "جلمنس" میں نہیں ہیں - ۱۰۱ ڈاکٹر ہد نسی الدین صدیقی نے نسخہ "جولسن" کو بنیادی متن بنا کر جو کلیات سودا مرتب کیا ہے ، اس میں قصائد کی کل تعداد ۴۴ ہے - ان میں سے ۴۴ تو وہ قصائد ہیں جو نسخہ "جولسن" یا نسخہ انڈیا آفس یا دونوں میں موجود ہیں اور جو بلا شک و شبہ سودا کے ہیں اور باقی ۵ کے بارے میں مرتب کو پورا یقین نہیں ہے ۱۰۲ اس طرح ، ۴۴ قصیدے بلا شبہ سودا کے ہیں جن میں قصیدہ در وچو اسپ اور قصیدہ شہر آشوب بھی شامل ہے - سودا کے قصائد گویا تین حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے :

(۱) وہ قصائد جو آئینہ صفت اور المیہ کی شان میں لکھے گئے اور جن کی

تعداد ۴۴ ہے -

(۲) وہ قصائد جو بادشاہوں ، وزیروں اور امیروں کی مدح میں لکھے

گئے اور جن کی تعداد ۲۵ ہے -

(ج) وہ قصائد جن میں اپنے دور کے حالات پر روشنی ڈالی گئی ہے اور جنہیں ساجی قصائد کا نام دیا جا سکتا ہے اور جن کی تعداد ۲ ہے ۔
 سودا اُردو قصیدے کو فارسی قصیدے کی طرح بتانا چاہتے تھے اسی لیے انہوں نے پورے طور پر نہ صرف فارسی قصائد کی ہیئت ، موضوعات و روایت کی پیروی کی بلکہ فارسی کے بہترین قصیدہ گوئیوں مثلاً عنصری ، خاقانی ، انوری ، عرفی وغیرہ کے مشہور قصیدوں کی زمین میں قصیدے لکھے ۔ ذیل میں ہم سودا کے چند قصیدوں کی نشان دہی کرتے ہیں :

فارسی قصیدے

(خاقانی)	نار اشک من پر سب سکر بزم است بہانی کہ بہت را ز نانوشت با زانو و پیشانی این گز چہاں علامت انصاف شد نہاں
(خاقانی)	اے دل کرا نہ کن ز میان خاتمہ چہاں سر بر قفس لرا در کشید بہ تساج رضا نو سر بہ چہب ہوس در کشیدہ این ست خطا
(خاقانی)	جرم غور شد چو آژ حوت در آہد بہ حمل اشہب روز کنند او ہسم سب را ارجل
(انوری)	چہرہ پرداز جہاں رخت کشد چون بہ حمل سب شود لہم رخ و روز شود مستقبل
(عرفی)	جہاں بگشتم و دردا کہ بیچ شہر و دیار نیاقم گم فروخند ، بخت در بازار
(عرفی)	

سودا کے قصیدے

ہوا جب کفر ثابت ، ہے وہ کفائے مسلمانی
نہ ثوقی شیخ ہے ز نثار مسیح مسلمانی
منکر خلا ہے گیوں نہ حکیموں کی ہو زبان
جب شہرے سے مرے ہو ملا اس قدر جہاں
اگر عدم ہے نہ ہو مانہ فکر روزی کا
نو آب و دانے کو لے کر گھر نہ ہو بید

اٹھ گیا بہمن و دے کا چمنستان سے عمل
 قلع اردی نے کیا ملک خزان مستاصل
 سوائے خاک نہ کھینچوں گا منت دستار
 کہ سر نوشت لکھی ہے مری بہ خطر غبار

عمود الہی نے لکھا ہے کہ سودا کے ۸ قصیدے عنصری کی زمین میں لکھے گئے ہیں اور سارے غیر مردف قصیدے فارسی قصیدوں کی زمین میں لکھے گئے ہیں۔ ۱۰۳ سودا نے چونکہ فارسی روایت قصیدہ سے اپنے قصائد کا چراغ روشن کیا اس لیے فن قصیدہ کے ان تمام لوازمات کو پورے طور پر برتا جو فارسی قصیدے میں پائے جاتے تھے۔ مثلاً مطلع کا متوجہ کرنے والا بننا، تشبیب کی سجاوٹ، گریز کی برجستگی، مدح کی شان، عرض مدعا میں شائستگی اور دعا میں آواز خلوص۔ سودا کے قصائد کا انہی معیاروں سے مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔

قصیدہ ایک مشکل فن اور ایک طویل مربوط نظم ہے جس کے لیے فادر الکلاسی کے ساتھ ساتھ علم و فن کی بھی ضرورت ہے۔ قصیدے کے ہر حصے کو ایک دوسرے سے لپی سطح پر اس طرح پیوست کرنا کہ یہ ایک اکائی بن جائے، شاعر کا کمال ہے۔ قصیدہ چونکہ دربار میں پیش کیا جاتا تھا اور اس کا مقصد مدوح کی مدح کے علاوہ عرض مدعا بھی تھا اس لیے نئی اثر آفرینی، حسن بیان کے ساتھ حسن معنی، شکوہ، بلند آہنگی اور طرز میں خطاب کا انداز بھی ازیں ضروری تھا۔ سودا پہلے قصیدہ گو ہیں جنہوں نے اس فن کو اس وقت نئی چابک دستی اور شاعرانہ ہنرمندی کے ساتھ نبھایا جب اردو زبان میں اظہار کے سانچے محدود اور قوت بیان فارسی جیسی نہیں تھی۔ مطلع قصیدے کی جان ہے۔

یہ قصیدے کا پہلا شعر ہے جس کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں اس لیے ضروری ہے کہ اس میں اپنی طرف فوراً متوجہ کرنے کی قوت و دلکشی ہوئی چاہیے ضروری ہے کہ یہ خیال کے لحاظ سے بلند، بیان کے لحاظ سے شگفتہ اور ایسا ہو کہ جس سے پورے قصیدے کی سمت کا پتا چل جائے۔ سودا کے مطلع اس معیار پر پورے اُترتے ہیں۔ مثلاً لعلیہ قصیدے کا مطلع ہے :

ہوا جب کفر ثابت ، ہے وہ بھگائے مسلمان

نہ لسنوں شیخ سے زنتار تسبیح سلیمان

پہلے مصرع میں کفر کے ثابت ہونے کو بھگائے مسلمان کہا گیا ہے اور دوسرے مصرع میں شیخ سے تسبیح سلیمان کے زلاز کے نہ لٹانے کا بیان کر کے دو متضاد باتوں کو ایک ساتھ ظاہر کیا گیا ہے۔ اس تضاد میں اپنی طرف متوجہ کرتے

والی وہ کیفیت موجود ہے کہ ذہن انتظار کرنے لگتا ہے کہ دیکھیے اب شاعر آگے کیا کہتا ہے اور اس تضاد کے طاسم کو گھسیٹ گھولتا ہے۔ حضرت علیؓ کی سنت میں جو قصیدہ سودا نے لکھا ہے، اس کا مطلع یہ ہے :

اٹھ گیا ہمیں و دے کا چستاب سے عمل
تبع اردی نے کیا ملک غزائب مستاصل

اس مطلع میں حضرت علیؓ کی ان تمام صفات کی طرف اشارہ کر دیا گیا ہے جن کی قصیدے میں مدح کی جائے گی۔ ہمیں اور دے کا عمل اٹھ جانا کفر کے غائب ہو جائے اور ظہور اسلام کی طرف اشارہ ہے جس کے ایک اہم دکن حضرت علیؓ تھے۔ دوسرے مصرع میں 'تبع' کا لفظ ذوالفقار کی طرف اشارہ کرتا ہے جس نے کفر کو مٹا دیا۔ 'اردی' پہلو کا مہینہ ہے اور اس بات کی طرف ذہن کو لے جاتا ہے کہ اسلام چار کی طرح آیا اور السالیت کی روح کو معطر کر گیا۔ 'ملک غزائب' دور جاہلیت کی طرف ذہن کو لے جاتا ہے۔ معنی غیزی کا یہ کمال سودا کے ہر قصیدے کے مطلع میں نظر آتا ہے۔ سرفراز الدولہ مرزا حسن رضا خان بہادر کی مدح میں جو قصیدہ سودا نے لکھا ہے اس کا مطلع دیکھیے :

صبح عید ہے اور یہ سفر ہے شہرہ عام
حلال دختر رز ہے لکاح و روزہ حرام

اس مطلع میں ایک ایسا تضاد ہے کہ ذہن فوراً چونک اٹھتا ہے اور متوجہ ہو کر سوچنے لگتا ہے کہ دیکھیں آگے شاعر اس تضاد کا کیا جواز پیش کرتا ہے جس میں شراب کو حلال اور روزے کو حرام کیا ہے۔ اس مطلع سے خوشی و سرمستی کا تاثر بھی پیدا ہو رہا ہے اور یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ عید کی صبح ہے جو خوشی کا دن ہے اور اس دن میں بات سب کی زبان پر ہے۔ عید کے دن روزہ رکھنا جائز نہیں ہے لیکن جس شدت کے ساتھ سودا نے یہ بات کہی ہے ذہن فوراً اس طرف نہیں جاتا بلکہ حلال و حرام کے اس عجیب و غریب تضاد سے حیرت زدہ رہ جاتا ہے۔ سودا کے سب مطلقوں میں حسن بیان اور حسن معنی منطقی ربط کے ساتھ موجود ہیں۔

مطلع کے فوراً بعد تشبیب آتی ہے جو مطلع سے ہیوست بھی ہوتی ہے اور نظم کو آگے بھی بڑھاتی ہے۔ اے قصیدے کی کہید کہنا چاہیے۔ سودا کی تشبیہوں کو موضوع کے اعتبار سے تین قسموں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ — (۱) پیارہ (۲) عشقہ (۳) اخلاق و حکیمانہ۔ تشبیب قصیدے کا وہ حصہ ہے جہاں شاعر کے اصل جوہر گھلتے ہیں۔ سودا نے اپنے فن کا کمال تشبیہوں میں بھی

دکھایا ہے ۔ چارہ تشبیہوں میں سودا نے مناظر قدرت کے تاثرات کو کمال مبالغے کے ساتھ بیان کیا ہے ۔ اس قسم کی تشبیہ کو بڑا کر لیجر شاعری (Poetry of Nature) کا شبہ ہوتا ہے لیکن سودا کے ہاں لیجر اپنے اصلی لحد و خال کے ساتھ منظر کا حصہ نہیں بنتی بلکہ ایک خیالی تصویر بن کر سامنے آتی ہے جس میں حسن مبالغہ شوخ و دلکشی رنگ بھرتا ہے ۔ مثلاً قصیدہ لامیہ کی تشبیہ دیکھیے :

سجدہ شکر میں ہے شاخ۔ نردوار پر ایک
دیکھ کر باغ۔ جہاں میں گرم۔ عطر و جل
قوتِ لاسیہ لینی ہے لہائیات کا عرض
ڈال ہے ہات تلک ، بھول ہے لئے گرتا بھل
واسطے خلعتِ نوروز کے ہر باغ کے بیج
آب جو قطع لگی گرتے روش پر غفل
بشتی ہے گیارہ نور۔ مسد کی رنگ آمیزی
ہوشی چھینٹ قلم کار بہ ہر دشت و جبل
عکس گاہ بہ زمیں پر ہے گمہ جس کے آگے
کارِ نقشانی۔ مسانی ہے نورم ، وہ اقل
نار بارش میں پروئے ہیں گہر ہائے تکرک
ہار چسائے کو اشجار کے ہر مو بادل
بار ہے آبِ روان عکس ہجوم گل کے
لوئے ہے سبزے پر ، از بس کہ ہوا ہے بے گل
شاخ میں گل کی نزاکت بہ ہم پہنچی ہے
فسح سان کوسر۔ نظارہ ہے جاتی ہے پگھل
جوشِ رونیدگر خاک سے گچھ دور نہیں
شاخ میں تکر زمیں کے بھی جو پھوٹے کوئل

یہ چارہ تشبیہ شاعرانہ پرمسندی ، فنی چابک دستی اور بے پناہ تخیل کی مدد سے خوبصورت تصویریں بنانے کے کمال کا اظہار کرتی ہے ۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ مناظر قدرت کے عام عناصر شاعر کے ذہن میں ضرور ہیں لیکن وہ انہیں مبالغے کے زور کے ساتھ اس طور پر بڑھا چڑھا کر پیش کر رہا ہے تاکہ اس چارہ بیان میں ماثوق الفطرت تاثر پیدا ہو کر براہراریت میں اضافہ ہو جائے ۔ اسی لیے یہ چار کی حقیقی تصویریں نہیں بلکہ خیالی تصویریں ہیں جو نہایت خوبصورت ہیں اور قصیدے کے اثر میں اضافہ کر رہی ہیں ۔

عشق تشبیب میں حسن و عشق سے متعلق عاشقانہ و ولدانہ مضامین پانچویں گئے ہیں۔ عشق ایسا موضوع ہے جس سے انسان کو ازل سے دلچسپی ہے۔ شعرائے عرب و فارس نے اس موضوع کو طرح طرح سے استعمال کیا ہے۔ سودا کے قصائد میں بھی یہ موضوع بار بار آتا ہے لیکن یہاں بھی مبالغے کی وجہ سے حسن و عشق کی تصویریں خیال رہتی ہیں۔ عشق تشبیب کے لیے مذہبی و غیر مذہبی قصیدے کی کوئی اہد نہیں ہے۔ حضرت فاطمہ کے قصیدے کی تشبیب خالصاً عشقہ ہے۔ اسی طرح ”در مدح عباد الملک غازی الدین خان چاندو“ کے قصیدے کی تشبیب بھی عشقہ ہے جس میں سودا نے حسن کا بیان کیا ہے :

حسن ایسا کہ جسے مسافر شہر چار دیوہ
 یک یک دیکھ کے یک چند تو رہ جائے بھوک
 چہرے میں ایسی ہی گرمی کہ شب و روز جیسے
 ہاؤ گرتی ہی رہے ، دامنِ مژگن کی جھپک
 چہرہ وہ نہر کہ گھونے کی ہو جس کے ہر لہر
 گھر ڈبسا دینے کو عشاق کے درہائے انگ
 زلفیں ہوں بکھری ہوئی چہرے پہ مانگیں توہیں دل
 جس طرح ایک کھلونے پہ پلیٹ دو ہالک
 ٹاکھی بیچ میں آتے کے نہ مبالغے ہسانی
 کھیل چلوے وہیں کالا جو مائے لب کی لٹک
 جیب ایسی کہ جگر ماہ کا ہو جاوے داغ
 اس کی تشبیہ ہے جب اس کو تجاوز دے فلک
 قتل کرنے کا یہ جوہر نہ ہو شمشیر کے بیچ
 اس کے ابرو سے مشابہ نہ ہساویں جب تک
 دشت وہ تیر کہ عالم میں نہیں جس کی پناہ
 چشم وہ ترک کہ ہے قوم جنہوں کا ازبک
 حسن میں کان کے آویڑے سے وہ لطف کہ جون
 مستعد نظیرہ شہن کہ بڑے گل سے لہک
 محشی آلودہ وہ لب اخگر تھے سرِ خاکستر
 کہ ہوا سے وہ سخن کرنے کے جاتے تھے دھک
 دولوں عارض گویا شمشے ہیں منے کلکوں کے
 زلف ان دولوں میں یوں جیسے یک داں میں گزک

رنگِ رخسار سے شرمندہ ہو گئیں کی دنگ
 آگے غیب کے عجبات زدہ سونے کی ڈنگ
 ساعدِ دستِ حنا ہنسنے کی ایسی حرکات
 شاخ میں گل کے ہون بننے سے جوب آئے لپک
 گھر اس کی میں نہ دیکھی کہ کروں اس کا وصف
 تھی وہ اک آہونے دل کے لیے چنے کی لپک
 غرض اس شکل سے آئی جسو نظر وہ کافر
 گھبراہٹ دل کی طرف دیکھ کے "اللہ مک"

ان تشبیہوں سے قصیدے کے مزاج کا تعین ہو جاتا ہے جو موقع و محل کے مطابق کہیں عقیدت، کہیں سرخوشی و مستی، کہیں گہری سنجیدگی، کہیں پریشانی و خود داری کی لہذا گواہاؤں ہیں، لیکن ہر جگہ سودا ایک ہاکال و قادر الکلام شاعر نظر آتے ہیں۔ ان گہڑ اور کھردرے سے کھردرے لفظوں کو بھی انہوں نے اپنی خلافتِ قوت سے قصیدے کے مزاج سے ہم آہنگ کر دیا ہے جس کی مثالیں مولو بالا تشبیہ میں بھی ملتی ہیں۔

حکیمانہ و اخلاقی تشبیہوں میں سودا نے مروجہ اخلاق و حکمت کو موضوع سخن بنایا ہے۔ اس قسم کی تشبیہیں ان لغت و مقبتہ قصائد میں زیادہ ملتی ہیں جن میں رسولِ خداؐ اور بزرگانِ دہشت کی مدح کی گئی ہے۔ ایک تشبیہ میں حرص و عقل کے موضوع پر مکالمے کی صورت میں شعر کہے گئے ہیں۔ مکالمے کی یہی صورت آصف الدولہ اور ہشت خان خواجہ سرا کے قصیدوں میں بھی ملتی ہے۔ ایک اور تشبیہ میں فلکِ کج رفتار اور زمانے کا شکوہ کیا ہے۔ ایک تشبیہ میں فنِ طبابت کو مخصوص الفاظ میں موضوعِ سخن بنایا ہے۔ ایک تشبیہ میں فنِ شاعری کو بیان کیا ہے اور ایک تشبیہ میں اپنے معاصرین پر چوٹی کی ہیں۔ یہ موضوعات مذہبی و غیر مذہبی دونوں قسم کے قصیدوں کی تشبیہ میں آئے ہیں۔ مثلاً ایک مذہبی قصیدے میں مرزا فاخر مگین کے استاد اکبر پر طنز و تعریض کی ہے۔ "دو مدح صہف الدولہ احمد علی خان بہادر" میں اپنے معاصر شعرا کے غرور و نخوت کو بدلیہ ملامت بنایا ہے۔ "در مقبت حضرت سیدی الہادی آخر الزمان" میں شاعرانہ تعلی کے ساتھ ایک معترض کے الزام مرہ و توار کا جواب دیا ہے۔ ان تشبیہوں کے بڑھنے سے سودا کہیں فلسفی و معلمِ اخلاق نظر آتے ہیں اور کہیں روایتی اخلاق کو اپنے مخصوص طرز میں نئی نظر کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ سودا کی تشبیہوں میں اتنی رنگارنگی اور تنوع

ہے کہ صرف ایک یا دو مثالوں سے واضح نہیں کیا جا سکتا۔ اس بحث کی روشنی میں سودا کے قصائد کو پڑھنا چاہیے۔

تشبیب کے بعد ”گریز“ آتا ہے جو قصیدے کا سخت مقام ہے۔ تشبیب موضوع سے الگ ہوتی ہے۔ اس سے حسب منشا قصیدے کی فضا بنائی جاتی ہے اور اسی سے گریز کو کے قصیدہ گو اس طور پر اصل موضوع یعنی مدح کی طرف آتا ہے کہ یہ مدح بالکل فطری معلوم ہو۔ نہ صرف فضا اور شاعرانہ سطح باقی رہے بلکہ گریز گزرتے ہوئے ایسی انوکھی بے ساختگی بھی ہو کہ سننے والے کی دلچسپی بڑھ جائے۔ مثلاً قصیدہ لایہ میں، جس کی تشبیب چارہ ہے اور مدوح حضرت علی ہیں، سودا چار کا ذکر کرتے کرتے یوں گریز گزرتے ہیں :

اسبت اس فصل کو پر کیا ہے سخن سے میرے
ہے فضا اس کی تو دو چار ہی دن میں فیصل
اور میرا سخن آفاق میں تھا یومر قیام
رہے کا سبز بہر پر عجم و ہر ہیک دلسگل
تسا ابد طرز سخن کی ہے مرے رنگینی
جلوہ رنگ چمن جانے کا اک آن میں لعل
ہو جہاں کے شعرا کا مرے آگے سرسبز
نہ قصیدہ ، نہ غزل ، نہ ربابی ، نہ غزل
ہے مجھے فیض سخن اس کی ہی مداحی کا
ذات پر جس کے میریت کنند عزوجل

یہاں گریز کی نوعیت یہ ہے کہ چار کے ذکر سے سودا اپنے سخن کی دائمی چار کی طرف رجوع کرتے ہیں اور اسے اپنے مدوح کا فیض بنا کر اس کی مداحی کی طرف آ جاتے ہیں۔ یہ گریز اتنا بے ساختہ ہے کہ سننے یا پڑھنے والے کے ذہن کو گریز کا احساس تک نہیں ہوتا۔ سودا قصیدے کے مطلع کو تشبیب ہے ، تشبیب کو گریز ہے ، گریز کو مدح ہے اور مدح کو خاتمے سے اس طور پر مربوط و پیوستہ رکھتے ہیں کہ قصیدہ ایک مکمل اکائی بنت جاتا ہے۔ طویل نظم کی یہ خوبی ہوتی ہے کہ اس کا ایک حصہ دوسرے سے ایک جان ہوتا ہے۔ سودا نے ”گریز“ میں جس کمال فن کا اظہار کیا ہے ، وہ ایک ایسا فنی معیار ہے جو سودا کے علاوہ کسی دوسرے قصیدہ گو کے ہاں اس طور پر دکھائی نہیں دیتا۔ چنانچہ ان کے ہاں تنوع ملتا ہے۔ وہ ”گریز“ کے لئے لئے طریقے اختیار کرتے ہیں۔ گریز کے ساتھ ہی مدوح کی اہم تمام صفات مثلاًہ کی

تعریف کی جاتی ہے جو اس میں پائی جاتی ہیں یا پائی جانی چاہئیں۔ مثلاً بادشاہ کے اندر جود و سخا، شجاعت و عدل کی صفات کا ہونا اتنا ہی لازمی ہے جیسے بھول میں رنگ و بو کا ہونا۔ مدح میں ان تمام چیزوں کی مدح کی جاتی ہے جو بادشاہ سے وابستہ ہیں مثلاً گھوڑا، ہاتھی، تلوار وغیرہ۔ ان چیزوں کی تعریف میں قوتِ متغلبہ کو کام میں لا کر شاعرانہ مبالغے سے کام لیا جاتا ہے۔ اگر بادشاہ واقعی بادشاہ ہے (جیسا کہ سودا کے دور میں نہیں تھا) تو یہ تعریف سچی ہے ورنہ آج کے بڑھنے والے کو وقتی خوشامد معلوم ہوتی ہے۔ جب سودا شاہ عالمگیر ثانی کی مدح یوں کرتے ہیں :

سرارِ سنگ سے خاشاک کو جو پہنچے ضرور
لے آئے کھینچ کے دیوان میں گزہ کو بریکہ
کسرم بھی اتنا ہی تیرا ہے خلق کے اوپر
کہ اب و نور سے خالق ہی جس کے ہے آگہ
آئینہ عفو ترا تا اسے بیچ ضمانت ہو
گوئی نہ کر سکے ہرگز کسی طرح کا گناہ
جو مشت لبس تو کھولے کسی پہ مثل صدف
تو موجِ آبِ گہر سے وہ لکھے کر کے شہاد

تو بادشاہ کی شخصیت مدح کے مقابلے میں چھوٹی اور مختلف نظر آتی ہے۔ لیکن مدح کے یہ اشعار اگر اکبر یا اورنگ زیب کے لیے لکھے جائیں تو بامعنی ہو جاتے ہیں۔ اسی لیے مدح کے اعتبار سے سودا کے وہ قصیدے، جو انھوں نے حضرت علیؓ، حضرت علیؓ اور دوسرے ائمہ کے بارے میں لکھے ہیں، آج بھی بُرائی ہیں۔ یہاں مدوح کی عظمت مدح کے مطابق یا اس سے بھی بلند نظر آتی ہے، اسی لیے سودا کے بہترین قصیدوں میں مذہبی قصیدوں کی تعداد زیادہ ہے۔ لیکن دوسرے قصیدوں میں اگر مدح کو مدح کے لحاظ سے دیکھا جائے اور مدوح کو ذرا دیر کے لیے نظر انداز کر دیا جائے تو اس میں شاعرانہ حسن بیان، تشبیہات و استعارات کی قدرت، شکوہ الفاظ اور ایک رنگ کے مضمون کو سو رنگ سے بالادھنے کی خصوصیات نظر آئیں گی۔ مذہبی قصائد میں حسنِ مدح اپنے عروج پر پہنچ جاتا ہے۔ اس میں عقیدت مندی اور دلی جذبات بھی شامل ہیں اور حسنِ طلب کی نوعیت بھی مختلف ہے۔ غیر مذہبی قصیدوں میں بھی سودا کے ہاں سوائے عباد الملک، آصف الدولہ اور سرراز الدولہ وغیرہ کے چند قصائد کے، حسنِ طلب اور راست نہیں ہے، بلکہ یہ معلوم ہوتا ہے کہ شاعر

قصیدہ کسی طلب کے لیے ہدف نہیں کر رہا ہے بلکہ اسے اپنے مدوح سے دل لگاؤ ہے ، اسی لیے وہ اس کے لیے صدقہ دل سے دعا مانگ رہا ہے ۔ سودا کے قصیدوں کا خاتمہ بھی ، قصیدے کی روایت کے مطابق ، دعا پر ہوتا ہے ، اس موقع پر قصیدہ گو کا کمال یہ ہے کہ وہ ناظر جو اس نے اپنے قصیدے سے پیدا کیا وہ مدوح کے دل و دماغ میں جاگزیں ہو جائے ۔ خاتمہ بھی مطلع و تشبہ ، گریز و مدح کی طرح اس طویل نظم کا حصہ ہے اور یہ اسی وقت موثر ہو سکتا ہے جب یہ بھی پوری نظم سے ہم وقتہ و ہیوست ہو ۔ سودا کے ہاں دعا و خاتمہ میں یہی صورت ملتی ہے ۔

سودا کے قصائد پر فنی نقطہ نظر سے کئی اعتراض نہیں کیا جاتا ، البتہ یہ سمجھا جاتا ہے کہ انہوں نے جن مدوحین کی شان میں قصیدے لکھے وہ ان کی اس مبالغہ آمیز مدح کے مستحق نہیں تھے ، اس لیے ان کی مدح مصنوعی ہے ۔ لیکن اگر یہ بات سامنے رکھی جائے کہ قصیدہ ایسی صنف شاعری تھی جس کا تعلق دربار سے تھا ۔ دربار تک انھی شعرا کی رسائی ہوتی تھی جن میں شاعرانہ صلاحیتیں اعلیٰ درجے کی تھیں ، اس لیے جب تک دربار قائم رہے قصیدے کا چراغ روشن رہا اور نامور شعرا درباروں سے وابستہ ہو کر قصیدے لکھتے رہے ۔ اب اگر کسی شاعر کا دور ایسا ہے جس میں کوئی عظیم بادشاہ بر سر تخت ہے یا کوئی امیر ایسا ہے جس کا تدبیر و حسن النظام مثالی ہے تو اس کے قصیدے کی مدح بھی فطری معلوم ہوگی ، لیکن اگر ایسا نہیں ہے تو اس پر وہی اعتراض ہوگا جو مدح کے تعلق سے سودا کے قصیدوں پر کیا جاتا ہے ۔ مثلاً سودا نے اپنے ایک قصیدے میں حضرت علیؑ کے گھوڑے کی مدح کی ہے اور ایک قصیدے میں سیف الدولہ کے گھوڑے کی اور دونوں میں شاعرانہ مبالغے سے کام لیا ہے ۔ حضرت علیؑ کے گھوڑے کی تعریف کو آج بھی ذہن لیول کر لیا ہے جب کہ سیف الدولہ کے سلسلے میں یہ مدح محض مبالغہ معلوم ہوتی ہے ۔ لیکن ایک غیر مسلم کو دونوں گھوڑوں کی یہ تعریفیں مبالغہ آمیز معلوم ہوں گی ۔ اس لیے قصیدے کی مدح کو شاعری اور حسن بیان کے نقطہ نظر سے دیکھنا چاہیے اور سودا اس میں پوری طرح کامیاب ہیں ۔ ہمارے ادب میں قصیدہ ہی وہ صنف ہے جو ”اللیلیکچولل“ شاعری کے ذیل میں آتی ہے ۔ غزل پر وہ شخص کبہہ سکتا جس میں شاعرانہ رجحان ہو لیکن قصیدے کے لیے صرف یہ رجحان ہی کافی نہیں ہے ۔ اس کے لیے علم ، قادر الکلامی ، غیر معمولی شاعرانہ صلاحیت اور خاص ذہنی تربیت و مشق کی بھی ضرورت ہے ۔ غزل ایک شعر کی شاعری ہے اور قصیدے

میں متعدد اشعار کو ربط و حسن ترتیب کے ساتھ ایک دوسرے میں اس طور پر پروتا ہوتا ہے کہ وہ ایک وحدت بن جائے۔ اس وحدت اور اثر آفرینی کے لیے قصیدہ گو کو طرح طرح کے جتن کرنے پڑتے ہیں۔ کہیں حسن و عشق کے بیانات سے ایک نضا بنانی پڑتی ہے، کہیں رزم و بزم کے بیان سے اس طویل نظم میں رنگ آمیزی کرنی پڑتی ہے، کہیں مختلف علوم و فنون، فلسفہ و حکمت، اخلاق و نفسیات کو موضوعِ سخن بنانا پڑتا ہے اور انہیں اس طرح ایک دوسرے سے پیوست کرنا ہوتا ہے کہ وحدتِ اثر قائم ہو۔ پھر قصیدہ دربار میں پڑھا جاتا تھا جہاں علم و فن کے ماہر موجود ہوتے تھے۔ قصیدہ گو کے مخاطب بادشاہ یا امراء تھے۔ قصیدہ خواص کی شاعری تھی اور انہی کے لیے لکھی جاتی تھی اور وہی اس سے لطف اندوز ہوتے تھے۔ اسی لیے آج قصیدے کو پورے طور پر سمجھنے کے لیے ہمیں محنت کرنی پڑتی ہے۔ قصیدہ غور و فکر سے پڑھنے اور سمجھنے کی چیز ہے۔ اس میں اکثر ایسے معنی چھپے اور صنائع بدائع اتنی خوب صورتی سے شعر میں گنڈھے ہوتے ہیں کہ عام ذہن ان تک نہیں پہنچ سکتا۔ قصیدہ نگار کا اسلوب اسی لیے پیچیدہ اور مشکل ہوتا تھا کہ اس کے مخاطب دانشور (Intellectuals) اور خواص ہوتے تھے۔

قصیدہ اس لیجرل شاعری کے خلاف ہے جس کی تبلیغ ہمارے ہاں مولانا حالی سے شروع ہوتی ہے۔ اگر ہم دنیا کی شاعری کا مطالعہ کریں تو ہمیں دو قسم کے شاعر نظر آتے ہیں۔ ایک وہ جو قدرتی گیت گاتے ہیں اور دوسرے وہ جو اپنی فطری صلاحیت کو کام میں لا کر عظیم صنعت کاری کرتے ہیں۔ دوسری قسم کے شاعروں نے جو اصنافِ سخن چھوڑی ہیں ان کی ایک خاص ساخت ہوتی ہے جیسا کہ یونانی اوڈ (Ode) یا دیسی (Pastoral) شاعری میں نظر آنے لگتا ہے۔ اسی طرح قصیدے کی بھی اپنی ساخت ہے جس کے مختلف حصے ہوتے ہیں جنہیں شاعر مربوط کر کے مکمل نظم بناتا ہے۔ یہاں شاعر فن کے عمل کو شعوری طور پر استعمال کرتا ہے۔ ساخت (Structure) کا شعور ہماری شاعری میں اگر کسی نظم میں ہے تو وہ قصیدہ ہے۔ ہر حصے کو بنانے میں شعور چلی چیز ہے اور فطرت دوسری۔ قصیدہ گو مشق سے اس ساخت کو ایسے اٹھاتا ہے کہ وہ فطری معلوم ہوتی ہے۔ وہ علوم و فنون کی اصطلاحات، تراکیب و ہندس، مشکل بحر اور سنگتلاخ زمین کو اس طور پر استعمال کرتا ہے کہ قصیدہ سن کر اس کی قادر الکلامی کی داد دینے کو جی چاہے۔ ان سب کے قدرانہ استعمال سے وہ جذبہٴ تحسین کو بیدار کرتا ہے۔ اس سے شعر ہمارے دل میں نہیں اترتے

لیکن ہمارے دماغ سے خراج تحسین ضرور وصول کر لیتے ہیں۔ یہاں فن کا خلوص نہیں بلکہ فن کا اعجاز نظر آتا ہے۔ سودا کے قصیدوں کی ہم تعریف کر سکتے ہیں لیکن ان پر سب قلاب نہیں ہو سکتے اور تعریف کرنے کے لیے یہی فن کی باریکیوں سے واقف ہونا ضروری ہے۔ اسی لیے قصیدہ خاص لوگوں کے لیے لکھا جاتا تھا اور خاصے کی چیز تھی۔

قصیدے کا طرز بھی سادا اور براہ راست نہیں ہوتا بلکہ پیچیدہ اور بلند آہنگ ہوتا ہے اس لیے مبالغہ، دور دراز کی تشبیہات، پیچیدہ استعارے اور مبالغہ آمیز ادراک قصیدے کے طرز کی جان ہے۔ قصیدہ کو اپنے طرز میں شکوہ پیدا کرنے کے لیے اصطلاحات استعمال کرتا ہے، لفظوں کے انتخاب میں بوری احتیاط کرتا ہے، معنی غبڑی کے لیے نئی تراکیب وضع کرتا ہے، نئے نئے قافیوں سے صوتی اثر کو ابھارتا ہے۔ اس مشکل پسندی اور پرانے علوم و فنون کی اصطلاحات و اشارات سے عدم رواج کی وجہ سے آج قصیدے کو عام پڑھا لکھا آدمی بھی بغیر استاد کی مدد کے نہیں سمجھ سکتا۔ یہی صورت سودا کے قصیدوں کے ساتھ ہے۔ قصیدہ معشوق سے نرم گفتگو کا نام نہیں ہے بلکہ یہ شاعری کی ایک عالمانہ صنف ہے جسے شاعر کی قوتِ تخیل ایک طلسم بنا دیتی ہے جو آنکھوں کو بھاتا اور ذہن کو کرشمہ نظر آتا ہے۔ قصیدے کا شائداد رنگ حسن سے زیادہ عظمت کا جذبہ پیدا کرتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ سودا کے اکثر مدوحین کے سلسلے میں یہ ایک بنیاد معلوم ہوتی ہے جسے شکستہ عمارت میں بہترین پردے اور سامانِ آرائشی لگا دیا جائے۔ لیکن سودا کی مجبوری یہ ہے کہ جو عمارت اسے آرائشی کے لیے دی گئی ہے وہ تو اسی کی آرائشی کر رہا ہے۔ سودا نے الفاظ کے بھولوں سے ایسے ایسے تفسی و نگار بنائے ہیں جو کسی اور صنف کے ذریعے ممکن نہیں۔ یہی صورتِ بحروں کے ساتھ ہے۔ قصیدے کی بحریں عام طور پر سالم، طویل اور گہر شکوہ ہوتی ہیں جن میں قصیدہ گو نئے نئے قافیوں سے جان ڈالتا ہے۔ سودا نے انہی قصیدوں میں ایسی ہی بحریں مستحب کی ہیں جن سے شائے و شکوہ کا احساس پیدا ہو اور جو طرز و موضوع سے ہم آہنگ بھی ہوں۔ سودا کے قصائد میں ایسے ایسے قافیے استعمال ہوئے ہیں کہ پڑھنے والا حیرت میں رہ جاتا ہے۔ سودا کا ہر قصیدہ قافیہ بیانی کا کمال ہے جس میں ذہن رسا کا کرشمہ بھی ہے اور ایک فطری شاعر کا اعجاز بھی۔ یہاں قافیہ بحر کے آثار چڑھاؤ کے مطابق بھی ہے اور اثر شعر کو بھی بڑھا رہا ہے۔ اس عمل میں کوئی دوسرا شاعر سودا کو نہیں پہنچتا۔

قصیدے کے سلسلے میں ایک بات یہ بھی ذہن نشین رکھنی چاہیے کہ بادشاہ کے دربار میں قصیدے کا وہی مقام تھا جو آج کل حکومت کی پروجیکٹڈ مشینری کا ہوتا ہے۔ قصیدے سے نہ صرف بادشاہ کے جلال و ہیبت کا نقشہ درباریوں کے دلوں پر چم جاتا تھا بلکہ یہی باتیں جب سالانہ بن کر عوام تک پہنچتی تھیں تو بادشاہ کی ہر دلمیزی میں اضافہ ہوتا تھا۔ دوسرے ملکوں یا علاقوں میں جب قصیدہ پہنچتا تھا تو وہاں کے دربار بھی اس سے اثر لینے لگتے۔ کہا جاتا ہے کہ ابوالفضل نے جو خطوط شاہ ایران کو لکھے اور جس طرح ان میں شہنشاہ اکبر کو القاب و آداب کے ساتھ پیش کیا اس کی وجہ سے عباس صفوی کی ہمت خوں ہوئی کہ وہ ہندوستان کا رخ کرے۔ بادشاہ اور امراء اپنے درباروں میں قصیدہ گو اس لیے رکھتے تھے کہ ان کے رعب و جلال، عدل و انصاف، شجاعت و بہادری اور فوج و لشکر کی شہرت ہو۔ گھوڑا اور قتلوار "طاقت" کے اشارے تھے اس لیے قصیدے میں ان کی تعریف کی جاتی تھی اور میاں نے اثر کو بڑھانے کا کام لیا جاتا تھا۔ وہ کام جو آج اخبار، ریڈیو اور ٹی وی گزرتے ہیں اس سے ملتا جلتا کام اس زمانے میں قصیدے سے لیا جاتا تھا۔ قصیدے میں چونکہ واقعاتی جزئیات کے بجائے شاعرانہ مبالغے سے کام لیا جاتا تھا اس لیے اس کا اثر وقتی درجے اور وقتی الادبیت سے بلند ہو گیا اور قصیدے اس طرح از کار رفتہ نہیں ہوئے جس طرح آج کا اخبار کل فرسودہ ہو جاتا ہے۔ سودا کے قصیدوں نے اپنے دور میں اس ضرورت کو بھی پورا کیا، دوسری طرف ان کے مذہبی قصیدوں نے تبلیغ مذہب کا بھی کام انجام دیا۔

خالص جاہلیانہ لفظ نظر سے بھی قصیدہ وہ منفرد سخن ہے جو علویت و عظمت (Sublimity) کے جذبات پیدا کرتا ہے۔ یورپ میں یہ کام رزمیہ (Epic) شاعری نے کیا۔ یونانی شاعر ہومر بھی خاص تہواروں کے موقعوں پر اپنے ملک کے قدیم مشاہیر کے کارناموں کے گیت گاتا اور ان کے قصے سناتا تھا۔ قصیدے میں حالانکہ واقعات بیان نہیں کیے لیکن رنگ و بیان ایسا دکھا گیا جس سے علویت کے جذبات ابھر سکیں۔ قصیدے میں یہ کام مبالغے اور شکوہ الفاظ سے لیا گیا۔ قصیدہ بڑھتے ہوئے مادی و اخلاقی علویت کے جذبات بیدار ہوتے ہیں۔ چارہ تشبیہوں میں ہم محسوس کرتے ہیں کہ قوتِ نامیہ کی کیا حد ہو سکتی ہے۔ اخلاقی تشبیہوں میں اعلیٰ ترین اخلاقی فلسفہ اپنی عظیم ترین بلندیوں پر نظر آتا ہے۔ مدح میں کسی فرد کی تصویر آنکھوں کے سامنے نہ بھی آئے لیکن مذہب مذاق کی عظیم ترین صورت ضرور سامنے آ جاتی ہے۔ حالی نے قصیدے

کی صفت میں جو کچھ لکھا وہ "مفلسہ" شعر و شاعری" میں موجود ہے۔ لیکن حالی نے ایک خاص قسم کی شاعری کے علاوہ ہر قسم کی شاعری اور اس کے مقاصد کو نظر انداز کر دیا ہے۔ حالی کی مسدس میں علویت پیدا ہو سکتی تھی لیکن نیچرل شاعری کے نظریے نے اسے ابھرنے نہیں دیا۔ اقبال کے "شکوہ" اور "جوابِ شکوہ" میں قصیدے کے رنگ نے ان نظموں کو مہرِ عظمت بنا دیا ہے۔ زمانے نے قصیدے کے موضوع اور صنف کو از کارِ رفتہ کر دیا ہے مگر عظیم شاعری کا وہ آج بھی نمونہ ہے۔ غالب کی غزل کے آہنگ و اسلوب ہر جہاں سودا کی غزل کا اثر ہے وہاں سودا کے قصیدے کا اثر بھی نمایاں ہے۔ سودا آج بھی ہمارے ایک بڑے شاعر ہیں اور اس لیے بڑے شاعر ہیں کہ وہ ہمارے سب سے بڑے قصیدہ گو ہیں جن کا اثر اُردو شاعری کی مختلف اصنافِ سخن پر پڑا ہے۔ سودا کے قصائد وحدتِ اثر اور طویل نظم گوئی کے اعتبار سے آج ایک نمونے کا درجہ رکھتے ہیں۔

پچھلے صفحات میں سودا کے قصیدوں کو مزاج کے اعتبار سے تقسیم کرتے ہوئے ہم نے ایک قسم سماجی قصائد بتائی تھی۔ سماجی قصائد کے ذیل میں ان کے دو قصیدے "شہر آشوب" اور "تضحیکِ روزگار" آئے ہیں۔ ان قصیدوں میں سودا نے بہت تو قصیدے کی استعمال کی ہے لیکن ان کا موضوع مدح نہیں بلکہ سودا کے اپنے دور کے وہ اثر سماجی حالات ہیں جنہوں نے سارے معاشرے اور انصار کو زہر و زار کر دیا تھا اور جن کے سودا عینی شاہد تھے۔ ان قصائد میں طنز و مزاح اور ہجو و تضحیک نے مل کر ایک ایسا رنگ ابھارا ہے جو اُردو شاعری میں ایک نیا رنگ ہے۔ یہی مزاج ان کے "شہر آشوب" کا ہے جو غمِ غمی کی بہت میں لکھا گیا ہے اور یہی مزاج اس مثنوی کا ہے جو "در بے نسفی شاہ جہاں آباد" کے عنوان سے "کلیاتِ سودا" میں ملتی ہے۔ مزاج کے اعتبار سے دیکھا جائے تو مختلف ہیئتوں میں لکھے جانے کے باوجود یہ سب نظمیں "ہجویت" کی جلی سرخی کے تحت آتی ہیں اس لیے ہم ان سب پر ہجویت کے ذیل میں بحث کریں گے۔

سودا کی ہجو لکڑی کا روایتی رشتہ فارسی شاعر انوری سے ملتا ہے۔ انوری کی طرح سودا بھی قصیدہ اور ہجو دونوں کے استاد ہیں۔ سودا سے پہلے اُردو شاعری میں قصیدہ و ہجو قابلِ ذکر فن کی حیثیت نہیں رکھتے تھے۔ جعفر زلی نے اپنی ہجویت میں سماجی تصویریں ضرور ابھاری ہیں اور تاریخ میں جعفر زلی کی بڑی اہمیت ہے لیکن ان کے ہاں ہجو ایک فن کی صورت اختیار نہیں کرتی۔

وہ اس روایت کے بانی ہیں جسے سودا نے ایک ہندی لک پہنچا دیا۔ عرب شعرا جذہہ فطر کے ساتھ اپنے دوستوں کے کارناموں کی تعریف اور غصے کے ساتھ اپنے دشمنوں کی مذمت کرتے تھے۔ پہلے جذہے نے مدح کو اور دوسرے جذہے نے ہجو کو جنم دیا۔ عام طور پر یہ دونوں اصناف ساتھ ساتھ چلتی تھیں لیکن ضروری نہیں تھا کہ جو شاعر اپنی مدح بھی کرتے وہ اچھی ہجو بھی لکھ سکے۔ خاقانی غازی کے ایک بہترین قصیدہ گو شہار ہوتے ہیں لیکن وہ ہجو نہ لکھ سکے۔ بعد کے اردو شعرا میں ذوق ایک کامیاب قصیدہ گو ہیں لیکن ہجو کی طرف ان کا میلان نہیں تھا۔ غازی میں الوری اور اردو میں محمد رفیع سودا کا یہ طرۂ امتیاز ہے کہ وہ دونوں اصناف پر قدرت رکھتے ہیں۔ سودا نے خود ایک شعر میں کہا ہے :

میری یہ فکرِ سخنِ صفحہٴ زمانہ پر

کرتے ہے مدح و مذمت میں جوہرِ اوزانی

قصیدہ و ہجو دونوں کی مشترک صفت مبالغہ ہے۔ قصیدہ گو مدح میں مبالغہ کرتا ہے اور ہجو گو مذمت میں۔ ہجو کا مخصوص اور امتیازی ڈالروہ "مزاح" ہے جس کا ایک رخ ہنسی ہے اور دوسرا رخ غصہ ہے۔ بعض ہجویں صرف ہنسانے اور مذاق اڑانے کے لیے ہوتی ہیں۔ سودا کے ہاں ہمت سے بند یا حصے ایسے ملتے ہیں جن کو بڑا گروہ ہنسی آتی ہے۔ مثلاً "لوگ کہتے ہیں سہو کاتب ہے" والی ہجو۔ یہ حصے بعض ڈو معنی مزاح (Pun) کے دائرے میں آتے ہیں۔ لیکن کامیاب ہجو کے لیے "مقصد" ضروری ہے اور اس مقصد کے نقطہ نظر سے جب شاعر کسی حاکم، غلطی یا انحراف کو دیکھتا ہے تو اس کی ہنسی میں غصہ بھی شامل ہو جاتا ہے۔ اسی لیے وہ اس حاکم کا اظہار تلخ لہجے اور کڑوے کھیلے لفظوں میں کرتا ہے اور مبالغے سے اسے اور تیز بنا دیتا ہے۔ ہجویں اراد پر نہیں لکھی جاتی ہیں اور موضوعات پر نہیں۔ افراد کی ہجویں میں شاعر کی ذاتی نفرت شامل ہو جاتی ہے جس کی بنا پر اس کے کام و دہن ہکڑا جاتے ہیں۔ سودا کی وہ ہجویات جہت کا موضوع میر ضاحک یا دختر مولوی ندرت کشمیری ہیں، اسی ذیل میں آتی ہیں۔ ان میں گلی بھی ہے اور رکیک و بازاری زبان بھی۔ یہی صورت ان ہجویں میں نظر آتی ہے جن میں "مولوی ساجد" اور "مخدوم" کہ متعصب بود" میں ایک عالم گو درندہ دہنی کے ساتھ ہدفِ سلامت بتایا ہے۔ یہ ہجویں کی بہت ترین صورت ہے۔ کامیاب ہجو وہ ہے جس میں ذاتیات کے باوجود ایسی باتوں کو نمایاں کیا گیا ہو جو عام اخلاقی نقطہ نظر سے قابل

ملت و نفرت ہیں۔ مثلاً ندوی لاہوری کی ہجو، جس میں بے جا غرور اور انزلاتی گو ہدف ملالت بنایا ہے یا ”ہجو ہنبل“ جس میں ہنبل کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ اس سطح پر ہجو اخلاقی دائرے میں آکر مقصدی ادب بن جاتی ہے۔ شاعر کا غصہ محض ذاتی بغض نہیں رہتا بلکہ اخلاقی برہمی بن جاتا ہے۔ یہی جذبہ افراد سے ہٹ کر جب عام سیاسی، سماجی حالات کو دیکھ کر پیدا ہوتا ہے تو زندگی کے کسی پہلو پر طنز کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ سیاسی بد نظمی، فوجی ابھری، رشوت ستانی نا انصافی و بے ایمانی جب ہجو نگار کی توجہ کا مرکز بنتے ہیں تو وہ نفاذِ حیات کا روپ اختیار کر لیتا ہے۔ ہجو میں بظاہر مذاق نظر آتا ہے لیکن اس کی بنیاد میں گہری سنجیدگی ہوتی ہے۔ یہ بات بھی یاد رہے کہ ہجو میں جو زندگی پیش کی جاتی ہے وہ وہ زندگی نہیں ہوتی جو قدوت نے بنائی ہے بلکہ تہذیبِ بافہ زندگی ہوتی ہے جس کی تعبیر خود انسان نے کی ہے۔ اس طور پر ہجو انسانی عوامل پر تنقید بن جاتی ہے اور اسی لیے ہجو کا موضوع ہمیشہ شہری زندگی ہوتا ہے۔ انسان کی بنائی ہوئی زندگی جب اصولوں، معیاروں اور قدروں سے ہٹ جاتی ہے تو وہ اس معاشرے کے پروردہ ذہن کے لیے مضحکہ خیز بن کر ہجو کا لٹالہ بنتی ہے۔ اعلیٰ ترین ہجو نگار، مصلح کا ذہن اور مقصد رکھتا ہے اور مذاق اڑانا دراصل اصلاح ہی کی ایک صورت ہے۔ سودا اپنے ”شہرِ آدوب“ میں، قصیدہ ”اضحیک روزگار“ میں اور مثنوی ”در بے نسبی شاہجہان آباد“ میں مصلح کی سطح پر ضرور پہنچ جاتے ہیں لیکن ان کے ہاں چونکہ کوئی واضح مقصد نہیں ہے اس لیے ہمیں ان نظموں میں کسی ”امت“ یا کسی جہت کا پتا نہیں چلتا۔ لیکن اس کے باوجود یہ وہ نظمیں ہیں جو سودا کے گہلِ لب کی مثالیں ہیں۔

یورپ کے ادبیات میں ہجو (Satire) ایک اعلیٰ و اہم صنفِ ادب ہے لیکن ہمارے ہاں اب تک اسے وہ اہمیت نہیں دی گئی جو اسے دی جانی چاہیے۔ ہجو کو آج بھی ایک پست صنف سمجھا جاتا ہے اور جسے مشرع لوگ شادی بیاہ کے موقع پر رقص و سرود کی محفل سے الٹے جاتے ہیں اس طرح عام صاحبِ ذوق ہجو کو ذہنی طور پر قبول نہیں کرتے۔ سودا کی بعض ہجو بات کو اگر غور سے دیکھا جائے تو وہ نہ صرف تنقیدِ حیات کے دائرے میں آتی ہیں بلکہ شاعری و مقصد دونوں اعتبار سے اہمیت رکھتی ہیں۔

مزاح ایک فطری رجحان ہے اور ہجو کی جان ہے۔ ہر فطری رجحان کی طرح مزاح رجحان کی تربیت بھی ضروری ہے ورنہ مزاح بھکڑ بن کے دوڑے

پر رہ جاتا ہے ۔ تربیت سے اس میں ایک مخصوص نظر پیدا ہو جاتی ہے جس سے
 بچو نگار زندگی اور زندگی میں نظر آنے والی خرابیوں ، کمزوریوں اور بے لگتگی
 ان کو سنجیدگی سے دیکھ کر ان کا مذاق اڑاتا ہے ۔ مذاق اڑانا اصلاح کا ذریعہ
 ہے ۔ بچو بھی مذاق اڑا کر سنتے والے کے ذہن کو سوچنے پر مجبور کرتی ہے ۔
 اس میں سماجی تنقید اور ذاتی تنقید مل کر ایک ہو جاتی ہیں ۔ سودا کے ہاں یہ
 دونوں صورتیں ملتی ہیں ۔ سودا اپنی شگفتہ طبیعت اور زندہ دلی کی وجہ سے اس
 صنفِ سخن سے گہری مناسبت رکھتے تھے ۔ جن حالات کو وہ اپنی ہجویات
 میں بیان کرتے ہیں ان تک وہ کرب کے راستے سے پہنچے تھے اور اس کرب کو
 وہ بچو کے انداز میں دوسروں کو بھی دکھا رہے ہیں ۔ مثلاً ”شہر آشوب“
 میں سودا نے جس معاشرتی صورتِ حال کو بیان کیا ہے اس میں طنز و ہجو کے
 باوجود شدید کرب کا احساس موجود ہے ۔ سودا ہم میں شعور تو پیدا کرتے
 ہیں لیکن چونکہ ان کا اپنا کوئی نقطہ نظر نہیں ہے اس لیے وہ ہمیں کوئی نیا
 راستہ دکھانے سے قاصر رہتے ہیں ۔ ان کی ہجویات میں نقطہ نظر اور جہت کی
 کمی انہیں اعلیٰ ادب کے درجے تک نہیں پہنچنے دیتی ۔ بچو نقطہ نظر کے ساتھ
 ہی تعمیری ادب کے دائرے میں داخل ہوتی ہے ۔ سودا کی ہجویات میں تنقیدی
 نظر ہمیں باخبر تو کرتی ہے ، ہمارے دل میں ہنسی کے ساتھ احساسِ کرب بھی
 پیدا کرتی ہے لیکن کوئی ایسی مثبت صورت سامنے نہیں لاتی جس سے آگے بڑھنے
 کا کوئی راستہ بھی نظر آسکے ۔ اگر ہم ان ہجویات کا مقابلہ ادبیاتِ یورپ کی
 ہجویات سے کریں تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ یورپ کی ہجویات و طنزیات اس
 دور میں لکھے گئے جب ایک منزل ، ایک راستہ ان کے سامنے تھا ۔ نئے سیاسی و
 معاشی نظام کی تعمیر ہو رہی تھی ۔ یہی منزل شاعر کی بھی منزل تھی ۔ اس
 لیے وہاں کے شاعر نے اپنے ہوائے معاشرے کی خرابیوں کو خرابیاں سمجھ کر
 ان پر تنقید کی اور یہ بات واضح کی کہ ہوائے طریقوں کو ترک کر کے نئے
 طریقوں کو اپنایا جائے ۔ سودا کا زمانہ تقریبی تھا جس میں تعمیری رجحان
 بالکل نہیں تھا ۔ تقریبی عمل نے فرد اور معاشرے دونوں کو ہسٹا کر دیا تھا ۔
 شاعر اس ہکڑی ہوئی صورتِ حال کو عام اخلاقی اصولوں کی نظر سے دیکھ رہا
 تھا ۔ جو تھا وہ نہیں رہا تھا لیکن جو ہونا چاہیے کسی کو معلوم نہیں تھا ۔
 سودا ان حالات پر ہنستے اور ہجو کے تیر ہرسانے ہیں لیکن ہکڑے ہوئے حالات
 کو سنوارنے کا رجحان نہ اس دور کے ذہن میں تھا اور نہ سودا کی ذات میں ۔
 اسی لیے سودا ہنسی کو رلائے ہیں کیونکہ ہنسانے والی چیزوں یا صورتِ حال کو

لہیک کرنے کی کوئی صورت نہیں تھی۔ ذاتی ہجویات میں بھی وہ اخلاق بدعتواتیوں اور خرابیوں پر طنز کرتے ہیں۔ ان کی ہجویں دبا کاری، سکری، نوٹ کھسوٹ، بے جا فخر، بیٹو پن، بزدلی، جھوٹ، بخل وغیرہ کی بول کھولتی ہیں اور مختلف طبقوں کی تصویر کشی کرتی ہیں۔ وہ بتاتے ہیں کہ ششیر و سپر، جو شجاعت کی علامتیں تھیں، بپتے کے ہاں گروی رکھی تھیں۔ سجنوں میں گڈے رینگتے تھے اور مسجدیں ذکر، صلوة اور اذان سے محروم تھیں۔ سوداگری کا یہ حال تھا کہ ع ”ذکھن میں ہکے وہ جو خرید صفہاں ہے۔“ شاعر خوشامدی بن گئے تھے اور ان کا فن خانہ زمان کے لیے قطعہ تہیت یا تاریخ تولد لکھنے کے کام آ رہا تھا۔ یہی حال معلموں کا تھا اور یہی حال کاتبوں کا تھا جو لکھے سیر کے حساب سے انعام کتابت کرتے تھے۔ یہی حال بیروں کا تھا جو صبح اٹھ کر سربندوں سے پوچھتے تھے کہ آج عرس کہاں ہے تاکہ وہاں جا کر اپنا پیٹ بھر سکیں۔ فکر معیشت میں سارا معاشرہ مبتلا تھا۔ اسراء خاںہ نشین ہو گئے تھے۔ ان سے کوئی ملنے آتا تو دنیا زمانے کی باتیں کرتے لیکن اگر وہ ذکر سلطنت درمیان لاتا تو منہ پھیر کر کہتے ع ”لخدا کے واسطے بابا کچھ اور باتیں بول۔“ سارا معاشرہ قرار اختیار کئے ہوئے تھا۔ جب اسراء ہی سیاسی امور سے منہ موڑنے لگیں تو ابتری کا کیا ٹھکانا۔ شہر ویران تھا۔ غیب زادہاں برقع اوڑھے، بھول سا بچہ گود میں لیے خاک پاک کی تسبیح بیچنے کے بجائے بھیک مانگ رہی تھیں۔ معاشی ابتری اور معاشرتی بدعالی کے یہ پہلو، جو سودا نے پیش کئے ہیں، وہ ہمیں ایک شعور دیتے ہیں، اس صورت حال سے نفرت دلاتے ہیں اور اس طرح ایک چھپا ہوا مقصد اپنے اندر رکھتے ہیں لیکن ان کی ہجویات کے اصلاحی پہلو میں جہت و مقصد نہ ہونے کی وجہ سے وہ زور نہیں ہے جو یورپ کے طنزیہ ادب میں ملتا ہے۔

سودا پہلے شخص ہیں جنہوں نے ہجو کو ایک فن کے طور پر استعمال کیا۔ ہمارے ہاں ہجو یا مزاح کو ایک غیر متعبدہ چیز سمجھ کر اہل ذوق نظر انداز کرتے رہے ہیں۔ اسی لیے یہ فن اب تک اس درجے پر نہیں پہنچا جہاں وہ سنجیدگی سے زیادہ سنجیدہ اور ”العیہ“ سے زیادہ العیہ ہو جاتا ہے۔ انگریزی کی ایک مثل ہے کہ مزاح سنجیدگی سے پیدا ہوتا ہے۔ ہجو اور طنز و مزاح کی جتنی بڑی مثالیں ملتی ہیں وہ ہمیں غور و فکر کی دعوت دیتی ہیں اور زندگی کے طریقہ پہلو کے ساتھ ساتھ العیہ پہلو کی بھی مظہر ہوتی ہیں۔ ہمارے ہاں مزاح اور ہجو و طنز کے اس پہلو پر غور نہیں کیا گیا۔ لرائی میں بزلہ سنجی (wit) کے ذریعے

اور انگریزی میں مزاح (Humour) کے قریبے زندگی کی وہی ہی عکاسی ہوئی ہے جیسی رزمیہ (Epic) اور ٹریجیڈی میں ملتی ہے۔ مولیئر کی بہترین کامیڈی مساتروپ (Masantrhope) عقی طنزیہ مزاحیہ تخلیق نہیں ہے بلکہ اس کا مقابلہ شکسپیئر کی ہنٹ جیسی ٹریجیڈی سے کیا گیا ہے۔ اس کا مرکزی کردار حالت کا نمونہ ہوتے ہوئے بھی ایسی ایسی حالتوں کو سامنے لاتا ہے جو ٹریجیڈی کی اعلیٰ خصوصیات (Traits) سے مختلف نہیں ہیں۔ طنز و مزاح کے ساتھ انسانی فطرت کا ایک اہم نقص اس طرح ابھر کر سامنے آتا ہے کہ ہمیں اسی طرح مرنے پر مائل کرنا ہے جیسے ٹریجیڈی کرتی ہے۔ سودا کے شہر آشوب سنجیدہ ہجو کی مثال ضرور ہیں اور وہ ایک بڑی روایت کی داغ بیل بھی ڈالتے ہیں لیکن ہمیشہ مجموعی وہ ہجو کو اس مقام پر نہیں لانے اور نہ لا سکتے تھے کیونکہ طنز و ہجو سے اس طرح فائدہ اٹھانے کی ہمارے ادب یا فارسی ادب میں کوئی روایت نہیں تھی۔ ہم نے اب تک اس صنف ادب کو صحیح معنی میں استعمال ہی نہیں کیا ہے۔

سودا کی ہجویات کو ہم تین حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں :

- (۱) وہ ہجویں جو سودا نے ذاتِ عناد یا چشک کی وجہ سے افراد کے خلاف لکھیں۔
- (۲) وہ ہجویں جن میں چالوروں، مثلاً گھوڑا یا پانھی، کو بطور علامت ہدفِ مزاح بنا دیا گیا ہے۔
- (۳) وہ ہجویں جن میں حالاتِ زمانہ اور معاشی و معاشرتی و اخلاقی امور کو موضوعِ سخن بنا دیا گیا ہے۔

افراد کی ہجویات زیادہ تر ہست اور رکبت ہیں جن میں ”ہجو اہلبہ“، ”جاک“، ”ہجو دخترِ لغت کشمیری“، وغیرہ شامل ہیں۔ ان میں سودا نے حریف کو ذلیل و خوار کرنے کے لیے نہایت درجہ فحش باتیں لکھی ہیں۔ ان ہجویں کو بڑا کر محسوس ہوتا ہے کہ سودا نے غصے میں ذہنی توازن گھو دیا ہے۔ یہی صورت ان ہجویات کی ہے جن میں مذہبی تعصب نے سودا کو الدعا گر دیا ہے۔ ان میں ”قصیدہ در ہجو شخصے کہ متعصب بود“ اور ”قصیدہ در ہجو مولوی ساجد“ شامل ہیں۔ سودا کی یہ اور اس قسم کی ہجویں شاعرانہ سطح پر یہی قابل ذکر نہیں ہیں۔ افراد کے بارے میں وہ ہجویں بہتر ہیں جن میں سودا نے اپنے حریف کے ادبی و فنی اعتراضات کا جواب دیا ہے۔ مثلاً لغت

گشمیری کے بارے میں وہ بچوں جن میں ان کی شاعری پر چوٹیں کی ہیں یا وہ مشوہاں جن میں مرزا قاضی مکیں یا مرثیہ گوید نئی نئی کو ہدفِ ملامت بنایا ہے۔ ان میں وہ بچو ہوں شامل کی جا سکتی ہے جس میں میر کی اصلاحوں کو سہو کاتب گنہ گزر طنز کا نشانہ بنایا گیا ہے۔ بچو فوق بھی اس ذیل میں آتی ہے۔ اس بچو کے بارے میں یہ روایت مشہور ہے کہ سودا کے شاگرد قائم چاند پوری نے سودا کے کلام پر اعتراض کیا تو سودا نے اس کے جواب میں ایک بچو لکھ دی۔ قائم کو معلوم ہوا تو انہوں نے استاد کی خدمت میں ایک قصیدہ پیش کر کے معافی طلب کی۔ اس کے بعد سودا نے قائم کا نام نکال کر اس کی جگہ ایک فرضی نام نوی شامل کر دیا۔ ”بچو حکیم عیوٹ“ میں لطیف طنز کے پورائے میں حکیم صاحب موصوف کے بغیر طبابت کو ہدفِ ملامت بنایا ہے۔ افراد کے بارے میں سودا کی یہ بچوں اس لیے دلچسپ ہیں کہ ان میں ذات کی بچو کے بجائے ان افراد کے پیشوں کو ہدف بنایا ہے۔ ”انارٹی حکیم اور مہرور شاعر“ ہے فن مرثیہ گو پر طنز پر اس شخص پر طنز ہے جو اس دائرے میں آتا ہے۔ سودا نے قصیدہ ”ضحیک روزگار“ میں گھوڑے کو اور ”بچو نیل“ میں ہاتھی کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ ان دونوں بچوؤں کے اس منظر میں سماجی و اخلاقی شعور کا اظہار ہے۔ گھوڑا اس دور کی فوجی قوت کے زوال اور معاشی تباہ حالی کا اشارہ ہے۔ راجہ لڑت سنگھ کے ہاتھی کی بچو بھی دلچسپ ہے۔ اس میں سودا اپنی شاعرانہ طبع کا مقابلہ نیلر معنی سے کرتے ہیں اور بھر گریز کر کے لڑت سنگھ کے ہاتھی پر آتے ہیں اور اس کی بدھاظنی و کینہ پروری کی تصویر اتار کر آخر میں اس کا رشتہ دیکھ کر کہ جو کچھ میں نے اس نیل میں پایا وہی اچھے فلسفہ شام میں پایا، اخلاق سے جوڑ دیتے ہیں۔ یہ دونوں بچو اپنی نوعیت، شاعرانہ اظہار اور فنی نقطہ نظر سے قابل ذکر ہیں۔

تیسری قسم کی بچو یہ ہیں جن میں سودا نے بری عادات و خصائص کو موضوعِ سخن بنایا ہے جن میں بچو بھل، عیب گو، زیادہ رچائے ہوئے شیخ جی، مرید شیخ ہوا، خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ ان کے علاوہ وہ بچو بات ہیں جن میں حالاتِ زمانہ کی حقیقی تصویریں اتاری ہیں۔ سودا کا دور زوال کا دور ہے۔ حالاتِ عمرت ناک ہیں، بے روزی اور معاشی بدحالی نے سارے معاشرے کو تباہ حال کر دیا ہے۔ سودا ان حالات کو طنز کی نظر سے دیکھ کر کرب و غم میں مزاح کا ایسا امتزاج کرتے ہیں کہ یہ نظمیں دامنِ کلاسیکی طنز و لکڑوں اور ٹرائلن کی طنز، لطوہب سے آنکھ پر ملار ہیں، ان لطوہب میں ”غشی

شہر آشوب“ سب سے اہم نظم ہے۔ اس کے ساتھ ”قصیدہ شہر آشوب“ کو بڑھانا چاہیے۔ یہ دونوں نظمیں مل کر ایک اکائی بناتی ہیں۔ اسی نوعیت کی ایک اور ہجو ”در بے منتہر شاہجہان آباد“ بھی قابل ذکر ہے جس میں میدی کاتور کو تو ال دہلی چور اچکٹوں کے ساتھ مل کر شہر کو لوٹ رہا ہے اور ان کے ہاتھوں مجبور ہے۔ اس ہجو سے اس دور کی بدانتظامی کی حقیقی تصویر سامنے آتی ہے :

شام سے صبح تک ہیں بے شور دوڑیو گنہری لے چلا ہے چور
بچ سکے کیوں کے اب کسی کی شے ”ملا“ مسجد کا ، صبح خیزہا ہے

قصیدے کی طرح ہجویات میں بھی سودا کا فن اپنے عروج پر ہے۔ انہیں اپنی بات کے اظہار پر پوری قدرت ہے۔ ان کے پاس الفاظ کا اتنا بڑا ذخیرہ ہے کہ کلام بڑھتے ہوئے کبھی یہ محسوس نہیں ہوتا کہ انہیں اپنی بات کہنے کے لیے صحیح الفاظ نہیں مل رہے ہیں۔ غزل میں روانی الفاظ و علامات شاعر کا ساتھ دے دیتے ہیں لیکن قصیدے میں ، اور بالخصوص ہجویات میں ، جہاں غنق موضوعات تنوع کے ساتھ آتے ہیں ، سودا ایک قادر الکلام شاعر نظر آتے ہیں۔ کم از کم لفظوں میں اپنی بات کہنے کی ان میں بڑی صلاحیت ہے۔ وہ ہجویات میں ہر موضوع کو ہنرمندی کے ساتھ پیش کرتے آئے ہائی مگر دیتے ہیں۔ سودا کی قوت مشاہدہ بھی تیز ہے۔ ان کا قلم بلند پرواز ہے ، وہ مروجہ علوم و فنون سے بھی حسب ضرورت واقف ہیں۔ خیر و شر میں امتیاز کرنے کا شعور بھی رکھتے ہیں۔ مزاج میں تندہی و تیزی بھی ہے۔ وہ جس بات کو اچھا یا برا سمجھتے ہیں اس پر مسجود ہوتا نہیں کرتے۔ یہ سب چیزیں مل کر ان کی ہجویات میں طنز کی کاٹ اور اثر کی شدت کو ابھارتی ہیں۔ ان کی ہجویات میں غزل کی طرح معیار کی یکسانیت نہیں ہے۔ ہجویات میں سودا کہیں اعلیٰ اور کہیں بہت سطح پر کھڑے نظر آتے ہیں اور ان میں توازن کی کمی کا احساس ہوتا ہے ، لیکن اس کمی کو وہ اپنی مستعدی (Dersh) سے سنبھال لیتے ہیں۔ ان کی بذلہ مندی (wit) بہت تیزخوں ہے ، زیادہ تر وہ مسطر ہیں سے کام لیتے ہیں۔ لیکن اس کے باوجود وہ اس فن کی تاریخ میں ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتے ہیں اور اب تک ان جیسا کوئی دوسرا ہجو گو شاعر سامنے نہیں آیا۔ ہماری شاعری میں جیسے جیسے تقلیدِ حیات کا رجحان بڑھے گا سودا کی ہجوؤں کی اہمیت بھی بڑھتی جائے گی۔

صفہ مثنوی گو سودا نے ہجو ، مدح اور عشق سب کے لیے استعمال کیا ہے۔ ہجو ایل ، ہجو ضاحک ، ہجو حکیم غوث ، ہجو کوتوال وغیرہ میں بہت تو مثنوی

گی ہے لیکن مزاج وجود ہے ۔ اسی طرح مثنوی ”سبیل ہدایت“ میں ہدایتی تلی کو ہدفِ ملامت بنا کر فن شاعری کے بارے میں اپنے نقطہ نظر کی وضاحت کی ہے ۔ ایک مثنوی میں کم رو لیکن خوش صبر عورت کا قصہ بیان کیا ہے ۔ اسی طرح مدح آصف الدولہ اور تعریف دیوان اشعار مہربان خاں ، تعریف شکار آصف الدولہ وغیرہ میں بہت تو مثنوی کی ہے لیکن موضوع مدح ہے ۔ سودا نے اس طرح موضوعاتِ مثنوی میں نئے نوع پیدا کیا ہے اور جدید اصطلاح میں اسے بطور ”نظم“ استعمال کیا ہے ۔ ”قصہ ہر شیشہ گر“ سودا کی واحد عشقیہ مثنوی ہے جس کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ سودا میں قصہ بیان کرنے کی بھی اچھی صلاحیت ہے ۔ سودا نے مثنوی کے سلسلے میں اعترافِ عجز ضرور کیا ہے :

گہا سودا نے حضرت کو تو ہے خط
مجھے قصہ کہانی سے ہے کیا ربط

لیکن اپنی طبع کی روانی سے وہ بیان بھی ایک معیار ضرور قائم کر دیتے ہیں ۔ ”قصہ ہر شیشہ گر“ مثنوی کی روایت کے مطابق حمد ، ثناء ، منقبت کے بعد موسمِ بہار کے زمانے سے شروع ہوتا ہے جو قصیدے کی تشبیب کی طرح ہے ۔ اس کے بعد ہر شیشہ گر کا قصہ شروع ہوتا ہے جو عالمِ عشق میں گریبان بھار کر گھر سے نکل کھڑا ہوتا ہے اور صحرا کی طرف چلا جاتا ہے ۔ کچھ عرصے بعد جب اس کے عشق کی خوشبو چاروں طرف بھپکتی ہے تو لوگ اسے صحرا سے واپس لا کر محبوب سے ہم کنار کر دیتے ہیں ۔ خانمے میں اخلاقی کئے شامل ہو جاتی ہے اور عشقِ مجازی عشقِ حقیقی کا رخ اختیار کر لیتا ہے :

جو کوئی آپ کو اس طرح گھوڑے
خدا کا وہ ، خدا تب اوس کا ہووے

اس مثنوی سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ سودا میں پیرویِ روایت کی تو بڑی صلاحیت تھی لیکن عشقیہ موضوعات سے انہیں خاص مناسبت نہیں تھی ۔ سودا ان مثنویوں میں زیادہ کامیاب ہیں جو مختصر ہیں اور جن میں ہجو یا مدح کا رنگ پیدا ہو گیا ہے یا جہاں وہ اپنے نقطہ نظر کی وضاحت کرتے ہیں ۔

مرثیوں میں بھی سودا کے شاعرانہ سلیقے اور حسنِ بیان کا پتا چلتا ہے ۔ مرثیے کا مقصد یہ رہا ہے کہ سامعین کو گریہ کے الم لاک واقعات کے ”ہر اثر بیان سے ولا کر مثاب کرے ۔ سودا اس میں کامیاب نہیں ہیں لیکن ان کے مرثیوں میں دوسرے مرثیہ گوئیوں کے مقابلے میں شاعرانہ خوبیاں زیادہ ہیں ۔ سودا نے

کربلا کے غنیمت واقعات کو غم الکیز طریقے پر بیان کیا ہے۔ ان کے مرثیوں کے بعض حصوں میں غم کی سچی لڑجائی ملتی ہے۔ ان کے مرثیوں میں واقعات کو تسلسل و ربط کے ساتھ بیان کرنے کا بھی احساس ملتا ہے جس سے مرثیے میں اس واقعہ نگاری کی بنیاد پڑتی ہے جو ایس و دیر کے مرثیوں کی جان ہے۔ سودا نے ہر واقعے پر الگ الگ مرثیہ لکھنے اور واقعے کو جزئیات کے ذریعے طویل دینے اور مؤثر بنانے کی یہی بنیاد رکھی لیکن یہ سب کوششیں اس صنف سخن کی ابتدائی کوششیں تھیں۔ سودا نے قصیدوں کی طرح مرثیہ کو تشبیہ سے متعارف کیا۔ یہی تشبیہ آگے چل کر ”چہرہ“ کے نام سے موسوم ہوئی۔ سودا نے اپنے مرثیوں میں سیرت نگاری کے ذریعے قلوب بھی ابھارے جن سے میدانِ کربلا میں شریک ہونے والوں کی جذباتی کیفیت سامنے آتی ہے۔ انھوں نے مکالمے سے بھی کام لیا اور کسی حد تک ڈرامائی عنصر کو بھی مرثیے میں شامل کیا۔ ان کے ہاں مرثیے میں رزمیہ عنصر بھی دبا دبا سا نظر آتا ہے۔ دستورِ کربلا کے منظر کی مؤثر تصویریں بھی ان کے مرثیے میں ملتی ہیں۔ مرثیوں میں سامعین کو رولانے کے لیے اہل بیت کو پندروستانی رسوم سے وابستہ کرنے کا طریقہ شروع ہی سے چلا آتا تھا۔ سودا نے بھی اے قائم رکھا۔ حضرت قاسم کی شادی کے بیان میں جو مرثیہ سودا نے لکھا ہے اس میں آرمی مصحف، رنگ کھیلنا، لیکن ہندووانا کی رسمیں موجود ہیں۔ مرثیہ گوئی میں سودا کی خدمت یہ ہے کہ انھوں نے مرثیے کو، جو اب تک ایک غیر ادبی صنف تھا، ادبی صنف بنانے میں اولین اور بنیادی کام کیا اور اس میں قصیدے کی وہ خصوصیات شامل کیں جو آگے چل کر مرثیے کی روایت کا حصہ بن گئیں۔ میر انیس کے مرثیوں میں ویسے ہی مختلف حصے ملتے ہیں جیسے قصیدے میں ہوتے ہیں اور یہ سب حصے ایک دوسرے سے مربوط ہوتے ہیں۔ مرثیے کی اس ساخت کی تشکیل میں سودا کا حصہ ہے۔ تشبیہ (چہرہ) سودا ہی کا اضافہ ہے۔ رزمیہ عنصر کو سودا نے ہی مرثیے کا حصہ بنایا۔ یہ ضرور ہے کہ مرثیے کی وہ نظمیں شکل، جو ایس و دیر کے ہاں نظر آتی ہے، سودا کے ہاں نہیں ہے، لیکن اس کے واضح آثار ان کے ہاں ملتے ہیں۔ سودا کے ہاں مرثیہ عامیانہ جذباتیت سے آگے بڑھ کر ایک مخصوص ادراک کا اظہار کرتا ہے۔ ان کے طرز میں قصیدہ، مثنوی، غزل کے رنگ حسب ضرورت استعمال میں آتے ہیں۔ سودا نے اکثر مرثیوں میں دوسرے کی ہیئت پر استعمال کی ہے جو آگے چل کر مرثیے کی مخصوص ہیئت بن گئی۔ سودا کے زمانے تک مرثیہ چار چار مصرعوں کے ہندوں

پر مشتمل ہوتا تھا۔ سودا کے زیادہ تر مرثیے اس ہیئت میں ہیں لیکن انہوں نے منفرد، مستزاد منفرد، مثلث، خمس، ترکیب بند، ترجیع بند، سدس، سدس ترکیب بند، سدس دہرہ بند وغیرہ میں بھی مرثیے لکھے ہیں۔ سودا کے مرثیے بڑھ کر یوں معلوم ہوتا ہے جیسے مرثیہ ان کے ہاتھ میں آکر اپنا راستہ تلاش کر رہا ہے اور اس راستے کی طرف بڑھ رہا ہے جسے اس و دہرے آنے والے دور میں مشتمل کر دیتے ہیں۔

بنیادی طور پر مرثیہ گوئی کے لیے سودا بطوراً موزوں نہ تھے۔ نرم جذبات، خواہ وہ غزل میں ہوں یا مرثیے میں، سودا کے مزاج سے مناسبت نہ رکھتے تھے۔ وہ مرثیے میں اس حد تک کلیات ہیں جس حد تک اس میں قصیدے کی صفات موجود ہیں۔ جب تشبیب، رزم، بزم، گھوڑے یا تلوار کی تعریف کا موقع آتا ہے تو سودا اپنے معاصرین سے کہیں بہتر طور پر انہیں مرثیے میں پیش کرتے ہیں۔ میر انیس نے مرثیے کے مقاصد میں سے اہم ترین مقصد ”مدح شدہ ذی جا“ بتایا ہے لیکن اس مدح میں میرزا دہرے، میر انیس سے کہیں زیادہ کلیات ہیں اور یہی کلیات ہمیں سودا کے ہاں نظر آتی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مرزا دہرے کی فطرت میں سودا کی فطرت موجود تھی اس لیے اگر روایت مرثیہ کا تجزیہ کیا جائے تو سودا مرزا دہرے کے پیش رو نظر آتے ہیں۔ مرثیہ قصیدے کی طرح، ایک شعوری فن ہے اور اس فن کے ارتقا میں سودا گویا نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔

یہ اصنافِ سخن، جن کا ہم نے پہلے صفحات میں مطالعہ کیا، سودا کی جولانی طبع کا خاص مرکز نہیں، لیکن انہوں نے کم و بیش تمام اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کی ہے۔ ”کلیاتِ سودا“ میں رباعیات کی تعداد بھی خاصی ہے اور ان کے موضوعات میں وہی تنوع ہے جو ان کے ہاں عام طور پر دوسری اصنافِ سخن میں نظر آتا ہے۔ انہوں نے رباعی میں مدح و ہجو کے ساتھ ساتھ، عشق، اخلاق اور تصوف کو بھی موضوعِ سخن بنایا ہے، لیکن بحیثیت مجموعی یوں محسوس ہوتا ہے کہ ان کی زور طبع کے لیے رباعی کا میدان تنگ ہے۔ رباعی کا فن چاول پر قل ہو اللہ لکھنے کا فن ہے اور سودا کا مزاج بڑا کیتوس چاہتا ہے۔ اس لیے رباعی کے مقابلے میں وہ ”قطعات“ میں زیادہ کلیات ہیں۔ یہاں انہیں اظہار کے لیے وہ میدان مل جاتا ہے جس کی انہیں ضرورت ہے۔ سودا نے کثرت سے قطعہ بند غزلیں کہیں ہیں۔ غزل میں ہر شعر اپنی جگہ مکمل ہوتا ہے، اس لیے وہ لنگھائے غزل میں بھی سمتِ بیان کے لیے قطعے کے میدان میں چلے جاتے

ہیں۔ اکثر قصائد میں بھی ان کے ہاں قطعات ملتے ہیں۔ ان کے کلیات میں کثرت سے ایسے حصے مل جاتے ہیں جن میں ایک بات یا ایک موضوع پر مربوط و مسلسل اظہار خیال ملتا ہے۔ یہ سودا کے قطعات نہ صرف حسن بیان کی وجہ سے دلچسپ ہیں بلکہ ان میں خیال و موضوع کا تنوع بھی ملتا ہے۔ وہ ہجو پر قطعات خاص طور پر قابل ذکر ہیں جن میں استدلالی انداز سے سودا نے کسی موضوع پر اظہار خیال کیا ہے۔ یہ قطعے اردو ادب میں استدلال و منطق اور عقل و اندراک (Ratiocination) کی وہ مثال قائم کرتے ہیں جو انگریزی ادب میں ڈیوٹن کی اہم صفت شمار ہوتی ہے۔ سودا نے وسوخت بھی لکھا ہے اور اودھی، پنجابی اور ہندی میں بھی شاعری کی ہے۔ ان کے کلیات میں پہلیاں بھی ملتی ہیں جو آج بھی اپنے اندر دلچسپی کا سامان رکھتی ہیں۔

سودا کی ساری شاعری کو سامنے رکھ کر جب ہم بھرتھر مجسومی ان کا مطالعہ کرتے ہیں تو وہ ہمیں ایک پیدائشی شاعر نظر آتے ہیں جنہیں شعر گوئی کا بے پناہ ملکہ ودیعت ہوا تھا۔ ان کے لیے شعر کہنا سانس لینے اور بات کرنے کے مترادف تھا۔ ان کی طبع کی روانی میں ہمیں کسی رکاوٹ کا احساس نہیں ہوتا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ایک دریا ہے جو بہہ رہا ہے۔ الفاظ از خود بہر میں ڈھل رہے ہیں اور قافیے ہاتھ بالہ سے کھڑے ہیں۔ یہ بے پناہ فطری قوت اتنی شدید ہے کہ اس دور کے کسی دوسرے شاعر میں نظر نہیں آتی۔ ہمیں آج جو ان کی زبان میں کہیں کہیں کھردرا پن محسوس ہوتا ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ وہی زبان استعمال کرتے ہیں جو ان کے دور میں سروج اور نکسال تھی۔ سودا نے جب شاعری کا آغاز کیا تو اردو زبان دھل منجھ کر اتنی صاف نہیں ہوئی تھی کہ وہ اسے بے ٹکان استعمال کر کے اپنی بات کا پورے طور پر اظہار ہو کر سکیں لیکن سودا اور دور سودا کے شاعروں نے اسے کم وقت میں دھو منجھ کر اتنا صاف کر دیا کہ اس میں اظہار سہل ہو گیا اور اس کی قوت بیان میں وسعت پیدا ہو گئی۔ سودا نے اپنی خلافتانہ قوتوں سے اردو زبان میں نئے مضامین اور رنگارنگ الفاظ کا ایک میلہ سا لگا دیا۔ اسی لیے تنوع سودا کی شاعری کا سب سے بڑا وصف ہے۔ وہ ہر صنف میں طبع آزمائی کرتے ہیں، ہر

ف۔ اس سلسلے میں ”کلام سودا“ انتخاب و ترتیب از ڈاکٹر خورشید الاسلام (مطبوعہ انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ ۱۹۶۸ء) قابل ذکر ہے جس سے ہماری اس بات کی وضاحت ہوتی ہے۔ (ج۔ ج)

رنگ کے نمونے پیش کرتے ہیں اور ہر قسم کے خیالات و جذبات کو شاعری کے دائرے میں داخل کر دیتے ہیں۔ وہ ایک طرف روایت کے پابند ہیں اور دوسری طرف جہت طرازی بھی ان کا شعار ہے۔ آنے والی نسل کے شعرا طرزِ مہر کو اپنانے کے لیے ترستے رہے لیکن سودا کے رنگ میں اپنانے جانے کے اتنے امکان تھے کہ اس نے نہ صرف لکھنؤ کے شعرا کو شدت سے متاثر کیا بلکہ ایس و دیور سے لے کر غالب تک اپنے اثرات ڈالتا رہا۔ ناسخ کی شاعری سودا کے رنگِ سخن کے چند امکانات کا نقطہٴ خروج ہے اور غالب کی شاعری میں سودا کی شاعری کا خون شامل ہے۔ سودا نے فارسی غزل کے بے شمار رخنوں کو اردو غزل میں سمو دیا، جہت سے اسالیب استعمال کئے اور اس طرح اردو غزل کے دائرے کو وسیع تر کر دیا۔ مضمون، جذبات کے تو سودا بادشاہ ہیں اور شاعرانہ مبالغہ آرائی میں ان کو کوئی دوسرا نہیں پہنچتا۔ فنِ قصیدہ میں اپنی فطری صلاحیتوں کو شامل کر کے سودا نے اردو شاعری کو نئے نئے رموز سے آگاہ کیا۔ ایک طرف انہوں نے فلسفیانہ خیالات اور اخلاق و تصوف کو قصیدے کا موضوع بنا کر ایسے شاعرانہ عظمت سے معمور کیا اور دوسری طرف بچوبہ، طنزیہ اور مزاحیہ الفاظ کو نیا رنگ دے کر اردو شاعری کی ایک بڑی روایت کی طرح ڈالی ہے۔ سودا نے ہنسی ٹھٹھول سے لے کر سنجیدہ خیالات اور تنقیدِ حیات تک کو اردو شاعری کی روایت میں شامل کیا۔ وہ ہر قسم کے جذبے یا خیال کی مناسبت سے طرزِ ادا پیدا کرنے کی صلاحیت رکھنے والے تھے۔ ان کے ہاں مناسب عروضی جہتوں کے نمبر سے بھی ملتے ہیں۔ اردو کی کسی صنف کا ذکر کیجیے، سودا کا ذکر ضرور آ جائے گا۔ ان کی شاعری ان کی شخصیت کی طرح پلودار اور رنگارنگ ہے، لیکن یہ رنگارنگی ہر فنِ مولا والی رنگارنگی نہیں ہے، بلکہ ہر رنگ میں ان کے مخصوص رجحانِ شاعری کا رنگ موجود ہے۔ مدح و قدح میں وہ الوری کی طرح کالیاب ہیں۔ ایک طرف وہ اپنے مریبوں کے جاہ و جلال کو شاعرانہ مبالغے کے ساتھ پیش کرتے ہیں اور دوسری طرف لعت و منتبت کے قصائد میں مادی عظمت کو اخلاقِ عظمت میں تبدیل کر دیتے ہیں۔ قصائد میں ان کا طرزِ سخن پُر عظمت طرز (Sublime Style) بن جاتا ہے۔ جب قدح پر آتے ہیں تو چاہ بھی ایک ایسا طرزِ وجود میں آتا ہے جس میں تمسخر و ظرافت بھی ہے اور طنز و مزاح بھی۔ طنز و ہجو سے وہ اپنے دور کے افراد اور حالات کی ایسی جتنی جاگزیں تصویر اتارتے ہیں کہ وہ دور آج بھی ہماری نظروں کے سامنے آ جاتا ہے۔ وہ اردو کے سب سے بڑے ہجو نگار ہیں۔ ان کی بہترین ہجویات میں تنقیدِ حیات

ملتی ہے جو ظاہر طنزہد ہے لیکن دراصل واقع و درد انگیز ہے ۔

سودا کی شاعری خیالی شاعری نہیں ہے بلکہ اس میں شعور حیات کا گہرا احساس ملتا ہے ۔ وہ اپنے دور کے حالات پر طنز کرتے ہیں لیکن ان کی یہ طنز محض منفی نہیں ہے ۔ یہاں ان کی نظر ایک مصلح کی سی نظر معلوم ہوتی ہے ۔ سودا کوئی نیا فلسفہ حیات پیش نہیں کرتے لیکن زندگی کو قدیم اخلاقی اصولوں پر واپس لانے کی طرف مائل نظر آتے ہیں ۔ یہ واقعت ہندی الہیں دوسرے معاصر شعرا سے اس سطح پر ممتاز کر دیتی ہے ۔ باری شاعری کا بنیادی رجحان داخلیت کی طرف ہے لیکن سودا کے ہاں خارجی رجحان بنیادی رجحان ہے ۔ قصیدہ و بحر دونوں خارجی رجحان کی شاعری ہے ۔ ان کے ہاں ایک ایسی حقیقت ہندی ہے جو اس دور میں اس قوت کے ساتھ گہسی اور کے ہاں نظر نہیں آتی ۔ ان کی حقیقت ہندی میں سے اگر مبالغہ آمیز ادراک کو نکال دیا جائے تو وہ مزاج کے اعتبار سے ہمارے دور کے جدید شاعروں کے پیش رو نظر آتے ہیں ۔ شکستگی ، امید و رجائیت ان کی شاعرانہ فطرت کا حصہ ہیں ۔ وہ غم و الم کی کیفیت سے گزرتے ضرور ہیں لیکن یہ ان کی مخصوص کیفیت نہیں ہے بلکہ وہ اس سے گزر کر اپنے قارئین کو زندہ دلی کے دالڑے میں لے آتے ہیں ۔ ہم نے غزل کو مہر کے مخصوص رنگ سے وابستہ کر دیا ہے اور یہ رنگ سودا کی غزلیات میں نہ دیکھ کر ہم ان کو اچھا غزل گو کہنے میں تامل کرتے ہیں ، لیکن دراصل مزاج کا فرق سودا کے ہاں شخصیت کا فرق بن جاتا ہے ۔ سودا کی فطرت لرم جذبات سے مناسبت نہیں رکھتی ۔ ان کے ہاں ایسی قوت محسوس ہوتی ہے جو محض جذباتیت کی ضد ہے ۔ ان کے ہاں مارب ، نشاط الکیزی اور امید و زندہ دلی کے عناصر مل کر قوت و توانائی کا اظہار کرتے ہیں ۔ میر نے تو اپنی عظیم تخلیقی قوت سے غم کو بھی نشاط بنا دیا اور اپنی غنائی قوت سے ایسا رنگ پیدا کیا جو ہمیشہ نازہ اور لافانی رہے گا ، لیکن جب یہی غم دوسرے شاعروں نے اپنایا ۔ تو ان کی شاعری زہراک جذبات غم کی دلدل بن گئی ۔ تخلیق لفظ نظر سے فن کی کامیابی اس میں ہے کہ زخموں کو محض دکھایا نہ جائے بلکہ ان کا علاج بھی کیا جائے ۔ شاعری توانائی کا پیغام ہے ۔ اگر وہ گھمزوری کی عکسی بھی کرتی ہے تو فنی سطح پر اس گھمزوری کا تذکرہ بھی کرتی جاتی ہے ۔ سودا کی شاعری میں توانائی بھی ہے اور تزکیائی اثر بھی ۔ سودا نے اپنی خلفائے قوتوں سے اردو زبان کو عبوری دور سے نکال کر اس کا مستقل معیار مقرر کر دیا ۔ ان کی شاعری بر عظمت شاعری ہے لیکن یہ وہ عظمت نہیں ہے جو دنیا کے

عظیم شاعروں میں نظر آتی ہے اور جو بے پناہ غذائی قوت کی وجہ سے میر گو میسر ہے۔ ان کی عظمت لارڈ بالرن کی شاعری کی سی عظمت ہے جس میں عظیم شاعر ہونے کی تمام صفات تو موجود ہیں لیکن جب دوسرے عظیم شاعروں سے اس کا مقابلہ کرتے ہیں تو وہ ان جیسا عظیم نظر نہیں آتا۔ لارڈ بالرن کی طرح سودا کے ہاں بھی یوں محسوس ہوتا ہے کہ جیسے وہ اپنے مقصد میں — وہ مقصد مدح یا قلع ہو، مرثیہ یا غزل ہو — جان و دل سے شریک نہیں ہیں۔ قوتِ کردار کی بھی ان کے ہاں ویسی ہی کمی نظر آتی ہے جیسی لارڈ بالرن کے ہاں دکھائی دیتی ہے۔ سودا نے اردو ادب میں وہی کام کیا جو ٹرائلٹن نے انگریزی ادب میں کیا تھا۔ ان دونوں شاعروں کی فطرت بھی یکساں و مشابہ ہے۔ دونوں میں شان و وقار اور ہجویہ و طنزیہ رجحان مشترک ہے۔ دونوں ایسے زمانے میں پیدا ہوئے جب زبان کو عبوری دور سے نکال کر جدید دائرے میں داخل کرنے کی ضرورت تھی۔ دونوں نے یہ کام خوش اسلوبی سے انجام دیا اور زبان و بیان کو ایک نیا معیار دے کر اسے کلاسیکل رنگ میں رنگ دیا۔ دونوں میں رومانیت نظر آتی ہے مگر اس رومانیت میں بھی ایک خاص شان اور شکوہ ہے۔ لریں دونوں کے مزاج میں نہیں ہے۔ قوت و توانائی دونوں کی فطرت کا طرہ امتیاز ہے۔ دونوں کے مزاج میں اسی لمحے مردانہ پن ہے۔ تاریخ ادب میں سودا کی اہمیت ایسی مستحکم ہے کہ آج سے دو سو سال بعد بھی، جب ادب کا دریا سنٹر بن چکا ہوگا، ہم ستارہ سودا کو اعلیٰ ادب پر چسکیے ہوئے دیکھ رہے ہیں :

ز بس رنگین معنی مری عالم سب پہل ہے
مجن جس رنگ کا دیکھو گے میں بھی اس میں شامل ہوں (سودا)

(۲)

زبان میر کا مطالعہ ہم پچھلے صفحات میں کر چکے ہیں۔ سودا کی زبان میں ہم و بیش وہی خصوصیات ملتی ہیں جو میر کے ہاں نظر آتی ہیں، لیکن دونوں کی زبان میں ایک بنیادی فرق یہ ہے کہ سودا، میر کے برخلاف، عوام کی زبان کے بجائے خواص کی زبان کو ترجیح دیتے ہیں، اس لیے ان کے ہاں ناصیت زیادہ ہے۔ میر زبان گو لریں لہجے اور تلفظ کے ساتھ استعمال کرنے سے گریز نہیں کرتے جس طرح وہ نگر کوچوں میں بولی جا رہی ہے۔ سودا زبان کو فارسی و عربی اصول کے مطابق زیادہ صحت کے ساتھ استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً میر نے اپنے اس

شعر میں :

نے بت کدہ ہے منزلِ مقصود لہ کعبہ
چو کوئی تلاشی ہو ترا آہ کدھر جائے
(میر)
تلاشی یعنی 'تلاشی' استعمال کیا ہے ۔ سودا یہ نہیں کرتے بلکہ تلاشی ہی
استعمال کرتے ہیں :

نے فکر ہے دنیا کی ، نہ دہرب کا تلاشی
اس پتھر موزوم میں کس کام کا ہوں میں
(سودا)
سودا فارسی "حرف" کا استعمال اس کثرت سے کرتے ہیں کہ یہ ان کے اظہار
میں بڑی طرح کھٹکتا ہے ۔ فارسی حرف کے استعمال کی نوعیت سمجھنے کے لیے
یہ چند مثالیں دیکھئے :

ع جو فہم ہوئے تو بہ ز اکسیر ہے بہ مشتِ عیار اہتا
ع روان ہو موج ز شرم و حجاب در تیر آب
ع جنبش میں دیکھتا ہوں میں از دور پشت دست
ع باتیں مجھے بھائی ہیں بہ آمیزشِ دشتام
ع نے چل تکریر میں ان کی ، نہ دو تحریر جنگ
ع سنبل سے صبا کس کی لے آئی یہ قلنسو

فارسی حرف و فعل کا استعمال آرو کے دور ہی میں متروک ہو چکا تھا جس کا
ذکر شاہ حاتم نے 'دیوان زادہ' کے دیباچے میں بھی کیا ہے لیکن سودا کے ہاں
اسے دیکھ کر تعجب ہوتا ہے ۔

سودا ہاں ، میر کی طرح گبھو ، اودھر ، ایدھر ، جیدھر ، لاگا ، تپیں ،
نس ، نے (یعنی نہیں ، نہ) استعمال کرتے ہیں اور میر ہی کی طرح فارسی و عربی
لفظوں کو ہندی الفاظ کے ساتھ حرفِ اضافت سے جوڑ دیتے ہیں یا فارسی لفظ
کی آواز جمع بنا کر اسے حرفِ اضافت سے ملا دیتے ہیں جیسے ع "ہے خوی
دندان دہن خوبیوں میں لیکن" ۔ اس طرح فارسی و عربی یا دو ہندی لفظوں کو
واوِ عطف سے جوڑ دیتے ہیں جیسے ع "داغ و شعلہ ہوا گل و بولا" یا ع "ہوجھے
سے بھول و بھل کی خبر اب تو عندلیب" ۔

میر کے ہاں ہندی الفاظ بمقابلہ سودا کے زیادہ استعمال ہوئے ہیں ۔ سودا کے
ہاں ان کو ترک کرتے کا احساس ہوتا ہے لیکن اس کے باوجود ضرورتِ قافیہ
کے لیے وہ اپنے قصائد و ہجویات میں ان لفظوں کو ملتے اور خوبصورتی سے
استعمال کرتے ہیں ، جیسے اپنے مشہور قصیدے لامیہ میں مستاصل ، محل ، جبل ،

ازل اور مشعل کے ساتھ وہ بادل ، پگھل ، نکل ، پل ، پھل ، چنکل ، دنگل ،
 ڈھل ، اوجھل ، اچھل ، چھل پل ، گھنڈل ، کاجل ، سسل ، منڈل اور کونڈل
 وغیرہ استعمال کرتے ہیں۔ اسی طرح غزلوں میں بھی جیوڑا ، نگر ، سچ ،
 الجھڑے ، نت ، ڈیرے ، بھج پل ، ابرن ، دیت ، سجن ، ادھل ، کھنجن ،
 منڈھرے ، تپا ، لوتہ وغیرہ الفاظ استعمال کرتے ہیں۔

ضائر و افعال اور جمع بنانے کی وہی صورتیں ملتی ہیں جو میر کے ہاں نظر
 آتی ہیں لیکن سودا جہاں خوب سے خوبیاں اور خوبیوں بناتے ہیں وہاں شاعر کی
 جمع الجمع "شعراؤں" استعمال کرتے ہیں ، جیسے :

خ شعراؤں میں ہیں جو صدر نشین

سودا نے بھی میر ہی کی طرح ، لیکن میر سے کہیں زیادہ ، فارسی محاوروں
 کو اردو میں ترجمہ کر کے اردو زبان کے اظہار میں جذب کیا ہے اور ان میں
 سے بیشتر محاورے اور روزمرہ آج بھی اردو زبان کا حصہ ہیں۔ مثلاً یہاں
 "پُر کردن" = پھانہ بھرنا ، "از جامہ پیروں شدن" = جاسے سے باہر ہونا ، "دل از دست
 رفتن" = دل ہاتھ سے جانا ، "ہم رسیدن" = ہم پہنچنا وغیرہ۔

سودا نے بہت سے نئے اردو مصدر فارسی انداز سے بنائے۔ مثلاً لاج ۱۰۰ سے
 لجانا ، پتھر سے پتھارنا ، لہر سے لہراننا ، گانٹھ سے گانٹھنا وغیرہ۔ اسی طرح
 فارسی و عربی الفاظ سے اردو مصدر بنائے جیسے رنگ سے رنگنا ، تراش سے ترائشنا ،
 داغ سے داغنا ، شرم سے شرمانا ، بٹ سے بٹنا ، بدل سے بدلنا ، قبول سے قبولنا
 وغیرہ۔ یہی صورت مرکب مصادر میں نظر آتی ہے۔ سودا نے بہت سے فارسی
 مرکب مصادر کو اردو میں ترجمہ کر کے اس طور پر شاعری میں استعمال کیا
 ہے کہ وہ زبان کا حصہ بن گئے ہیں۔ مثلاً گزرو کرنا ، نسبت دینا ، عمل کرنا ،
 عیب لگنا ، زنجیر کرنا ، التماس کرنا ، تلاش کرنا ، شاہ کرنا وغیرہ۔ ایسے ہی
 سابقوں لاحقوں کی مدد سے بے شاہ مرکب الفاظ استعمال کیے ہیں جیسے بد ذات ،
 بد وضع ، بد اسلوب ، بے مغز ، بے آفت ، بے اثر ، بے رو ، بے زہ ، بے نہایت ،
 بے اختیار ، خوش قد ، خوش قامت ، کم فرصت ، گم احباب ، ہم چشم ، ہم رنگ ،
 ہم سفر ، ہم آہنگ ، ہم پیالہ ، ہم آغوش ، ہم صحبت وغیرہ۔ اسی طرح ہندی
 سابقے اچل ، اچھل ، اچھان ، اچھال ، پردیس ، گلشنک ، نخت ، لٹھال ، لڑ ،
 لدان ، تراسر ، ترانک وغیرہ۔ یہی صورت لاحقوں کے ساتھ ہے ، مثلاً ہجوم آرا ،
 سریر آرا ، درد آلود ، خون آلود ، ہا انداز ، حیرت انگیز ، درد انگیز ، ہتک باز ،
 بے باز ، آلفی باز ، جاں باز ، حیا پرست ، وفا پرست ، سبز پوش ، رو پوش ،

طرح دار ، زودار ، حساب دار ، قاعدہ دار ، مزاج دار ، آتش زند ، وحشت زند ، غزل سرا ، گل سرا ، منت طلب ، آفات طلب وغیرہ وغیرہ ۔

سودا نے جہاں فارسی و عربی الفاظ کے ساتھ فارسی و عربی ملا کر مرکبات استعمال کیے ہیں جیسے نردامن ، نیک دل ، سبک سر ، شادی مرگ ، عالی شان ، فلک مرثبت ، طفل مزاج ، صاحب سلامت ، وہاں ہندی الفاظ کو ہندی الفاظ سے ملا کر مرکبات استعمال کیے ہیں : جیسے آگن ہلو ، اکاس ہیل ، کڑک ہیل ، ہتہ پھیر ، چک پھیر ، چاند رات ، لے ہالک ، دوت دات ، ہونہ دکھانی ، مار دھاڑ ، مار کٹائی ، دھول دھا ، ٹپ ٹپ ، چڑی مار وغیرہ ۔ اس طرح ہندی الفاظ کو فارسی و عربی الفاظ سے ملا کر بھی مرکبات استعمال کیے ہیں جیسے نیک چلن ، منہ زور ، اہلا بردار ، چور محل ، جیب کترا ، امام بازہ وغیرہ ۔

میر اور اس دور کے دوسرے شعرا کی طرح سودا نے بھی اسم کے آخر میں ”ی“ لگا کر صلت بنائی ہے جیسے سفر سے سفری ، چکر سے چکری ، سمیت سے شربی ، جان سے جانی ، دستخط سے دستخطی ، کیاب سے کیابی وغیرہ ۔

سودا نے اپنے زبان و بیان سے اردو زبان کو بہت وسعت دی ، اس کا ایک مزاج اور ایک کردار متعین کیا جسے آنے والی اسلوں نے قابل تقلید مان کر قبول کر لیا ۔ سودا نے اصاحت و بلاغت کے ان تمام اصولوں کو اردو میں برتا جو فارسی زبان کی خصوصیات سمجھے جاتے تھے ۔ اردو شاعری میں استعارات ، علامات اور تراکیب کا ایک چمن آباد کیا اور اردو زبان کو فارسی کا ہم بلد بنا کر اور اچھے اچھے پیروں پر کھڑا کر کے آزادانہ زندگی گزارنے کا راستہ دکھا دیا اور بقول شفیق اورنگ آبادی ”اس زمانے میں یہ کچھ سچ زبان اس لکھ بردار کی ذات بابرکات کے ظلیل درجہ علویت کو پہنچ گئی“ ۱۰۵ :

تو نے سودا وہ زبانِ ریختہ ایجاد کی
بڑے کے اک عالم الہا تھا ہے ترے اشعار سے فیض

حواشی

- ۱۔ سودا نے اپنے رسالے ”عبرت الغافلین“ میں اپنا نام اور تخلص اس طرح دیا ہے ”ہندہ خاکسار ہد رقیع و تخلص یہ سودا“ کلیات سودا ، جلد دوم ، ص ۳۷۷ ، مطبع لوکشنور لکھنؤ ۱۹۳۱ء ۔
- ۲۔ مخزنِ نکت : قائم چاند پوری ، مرتبہ ڈاکٹر امتداد حسن ، ص ۸۶ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۶ء ۔

۳۔ نکات الشعرا : محمد تقی میر ، ص ۳۲ ، مطبوعہ نظامی پریس بدایوں ۱۹۲۲ء -

۴۔ مخزن نکات : ص ۸۶ - ۵۔ نکات الشعرا : ص ۳۲ -

۶۔ مخزن نکات : ص ۸۶ -

۷۔ تذکرہ ریختہ گوہار : فتح علی گڑوی ، ص ۶۷ ، المکتبہ ترقی اردو اورنگ آباد دکن ، ۱۹۳۳ء -

۸۔ تین تذکرے : مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۸۶ ، مکتبہ برہان ، دلی ۱۹۶۸ء -

۹۔ خوش معرکہ زیبا (جلد اول) مرتبہ مشفق خواجہ ، ص ۳ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ، ۱۹۷۰ء -

۱۰۔ کجھ سودا کے بارے میں : (مضمون) قاسمی عبدالودود ، ص ۱۱۱ و ۱۱۲ ، مطبوعہ معاصر ، شہارہ ۲ ، پٹنہ ، بھارہ -

۱۱۔ کلیات سودا (حصہ اول) مرتبہ ڈاکٹر شمس الدین صدیقی ، ص ۲۹۷ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۷۳ء -

۱۲۔ مخزن نکات : ص ۱۸۶ -

۱۳۔ تذکرہ شعرائے اردو : میر حسن ، مرتبہ محمد عیوب الرحمن خان شروانی ، ص ۱۷۰ ، المکتبہ ترقی اردو (ہند) دہلی ، ۱۹۳۰ء -

۱۴۔ تذکرہ ہندی : علامہ ہمدانی مصطفیٰ ، ص ۲۰۲ ، المکتبہ ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ء -

۱۵۔ مجموعہ "نغز" : حکیم قدرت اللہ تاسم ، مرتبہ حافظ محمود شیرانی ، جلد دوم ، ص ۱۵۰ ، پنجاب یونیورسٹی ، لاہور ۱۹۳۳ء -

۱۶۔ گلشن ہند : مرزا علی لطف ، ص ۲۲۹ ، دار الانعام پنجاب ، لاہور ۱۹۰۶ء -

۱۷۔ مجموعہ نغز : ص ۱۵۵ -

۱۸۔ آمیز حیات : محمد حسین آزاد ، ص ۱۴۸ ، بار چھاپہ دہم ، سیخ مبارک علی تاجر کتب ، لاہور -

۱۹۔ خوش معرکہ زیبا : (جلد اول) ص ۳ -

۲۰۔ سودا : سیخ چاند ، ص ۳۵ ، المکتبہ ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۶ء -

۲۱۔ مخزن نکات : ص ۱۰ -

۲۲۔ اورنگ آباد کالج مئگڑین ، ص ۴۴ ، لاہور ، نومبر ۱۹۳۱ء -

- ۲۲۔ ماہنامہ معارف ، شماره ۱ ، جلد ۷۰ ، ص ۷۵ ، اعظم گڑھ ، جولائی ۱۹۵۲ ع ۔
- ۲۳۔ معاصر ، شماره ۱۵ ، ص ۵۸ ، پشتہ ، نومبر ۱۹۵۹ ع ۔
- ۲۴۔ معاصر ، شماره ۲ ، ص ۱۱۶ ، پشتہ ، جنوری ۱۹۵۲ ع ۔
- ۲۶۔ ماہنامہ سب رس ، ص ۸ ، حیدرآباد دکن ، نومبر ۱۹۶۰ ع ۔
- ۲۷۔ مرزا محمد رفیع سودا : ڈاکٹر خلیق الرحیم ، ص ۷۲ ، انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ ۱۹۶۶ ع ۔
- ۲۸۔ الخطاب سودا : رشید حسن غالب ، ص ۲۸ ، مکتبہ جامعہ ، نئی دہلی ۱۹۷۲ ع ۔
- ۲۹۔ تذکرہ شعرائے اردو : ص ۸۳ ۔
- ۳۰۔ دستور القصاصات : مرتبہ امتیاز علی خاں غری ، مقدمہ ص ۶۸ ، ہندوستان پریس ، رامپور ۱۹۳۳ ع ۔
- ۳۱۔ گلزار رعنا (قلبی) : لچھمی لرائی شفیق ، رقی ۱۵۳ الف ، مخزولہ پنجاب یونیورسٹی ، لاہور ۔
- ۳۲۔ تذکرہ ہندی : ص ۱۳ و ۱۴ ۔
- ۳۳۔ تذکرہ ہندی : ص ۱۴ ۔ ۳۴۔ ایضاً : ص ۱۲۶ ۔
- ۳۵۔ ماہی صحیفہ : شماره ۴۴ ، ص ۱۲ ، لاہور ، جولائی ۱۹۶۸ ع ۔
- ۳۶۔ تذکرہ شعرائے اردو : ص ۸۳ ۔
- ۳۷۔ دستور القصاصات : مقدمہ ، ص ۶۵-۶۸ ۔
- ۳۸۔ ایضاً : ص ۶۵-۶۸ ۔ ۳۹۔ ایضاً : ص ۶۵-۶۸ ۔
- ۴۰۔ تذکرہ شعرائے ہندی : میر حسن ، مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری کشمیری ، ص ۳۶ ، اردو پبلشرز ، لکھنؤ ۱۹۷۹ ع ۔
- ۴۱۔ ایضاً ، ص ۲۰ ۔
- ۴۲۔ تذکرہ شعرائے اردو : میر حسن ، مرتبہ محمد حبیب الرحمن خاں شروانی ، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی ، ۱۹۶۰ ع ۔
- ۴۳۔ باغ معانی : لفظی علی ، مرتبہ عابد رضا بیدار ، ص ۱۰۷ ، جرنل خدا بخش لاہوری پشتہ ، شماره ۲ ، ۱۹۷۷ ع ۔
- ۴۴۔ معاصر : شماره ۲ ، ص ۱۰۹ تا ۱۱۱ ، پشتہ چار ۔
- ۴۵۔ مشتر عشق : (قلبی) بحوالہ دستور القصاصات ، مقدمہ ص ۱۵ ۔
- ۴۶۔ کلیات سودا : جلد اول ، ص ۴۰ ، مطبوعہ نولکشور لکھنؤ ۱۹۴۲ ع ۔
- ۴۷۔ تذکرہ ہندی : ص ۸۱ ۔ ۴۸۔ مجموعہ "لفظ" : ص ۱۸۰ ۔

- ۴۹۔ نکات الشعرا : ص ۳۳ - ۵۰۔ مخزنِ نکات : ص ۸۶ -
- ۵۱۔ مسرتِ افزا : اسراف الد آبادی ، مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۱۱۲ ، معاصر : پتہ بہار -
- ۵۲۔ تذکرۂ شورش کا یہی فارسی نام ہے اور ”ہادگار دوستانہ روزگار“ سے ۱۱۹۱ء برآمد ہوئے ہیں - تذکرۂ مسرتِ افزا : ص ۱۱۲ -
- ۵۳۔ دو تذکرے : (جلد اول) مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۳۷۹ ، مطبوعہ پتہ بہار ۱۹۵۹ء -
- ۵۴۔ مسرتِ افزا : ص ۹۷ - ۵۵۔ تذکرۂ ہندی : ص ۱۲۶ -
- ۵۶۔ تذکرۂ شعرائے اُردو : ص ۸۳ -
- ۵۷۔ دو تذکرے : جلد اول ، ص ۳۸۰ -
- ۵۸۔ تذکرۂ ہندی : ص ۱۲۶ -
- ۵۹۔ نواب سہرپاں خان ولد ”پنیر“ موسیقی میں بے نظیر تھا۔ ”خوشِ معرکہ“ زہیا (جلد اول) ، ص ۲۱۳ -
- ۶۰۔ دستورِ فصاحت : مقدمہ ص ۵۷ -
- ۶۱۔ کلیاتِ سودا : جلد دوم ، ص ۱۰ - ۱۱ ، مطبع لولکشور ، لکھنؤ ۱۹۳۲ء -
- ۶۲۔ مطبوعہ ہندی : بھگوان داس ہندی ، مرتبہ عطا کاکوی ، ص ۱۰۵ ، ادارۂ تحقیقاتِ عرب و فارسی ، بہار ۱۹۵۸ء -
- ۶۳۔ ایضاً : ص ۱۰۵ - ۶۴۔ گلشنِ ہند : ص ۱۴۲ -
- ۶۵۔ تذکرۂ ہندی : ص ۱۲۶ - ۶۶۔ تذکرۂ ہندی : ص ۱۲۶ -
- ۶۷۔ نکاتِ الشعرا : ص ۳۲ - ۶۸۔ تذکرۂ ریختہ گویاں : ص ۹۷ -
- ۶۹۔ تذکرۂ مسرتِ افزا : ص ۹۶ -
- ۷۰۔ کلیاتِ سودا (جلد دوم) ص ۳۷۵ ، مطبوعہ لولکشور ، لکھنؤ ۱۹۴۲ء -
- ۷۱۔ قطعہ ”دیوانِ سودا“ (جلد اول) مرتبہ ڈاکٹر محمد شمس الدین صدیقی ، ص ۳۸۵ ، مجلسِ ترقی ادب ، لاہور ۱۹۷۳ء -
- ۷۲۔ ایضاً : ص ۵۹۷ - ۵۹۸ - ۷۳۔ مخزنِ نکات : ص ۱۴۲ -
- ۷۴۔ نکاتِ الشعرا : ص ۱۳۷ - ۷۵۔ مجموعہ ”افز“ (جلد دوم) ص ۸۱ -
- ۷۶۔ ”خوشِ معرکہ“ زہیا : (جلد اول) ، ص ۶ -
- ۷۷۔ تذکرۂ شعرائے اُردو : ص ۸۳ -
- ۷۸۔ ”خوشِ معرکہ“ زہیا : (جلد اول) ، ص ۳ -

- ۷۹۔ مسرت افزا : ص ۹۷ -
- ۸۰۔ نادراتِ شاہی : مرتبہ امتیاز علی شاہ غری ، ص ۴۴ ، ہندوستان پریس ۱۹۴۴ ع -
- ۸۱۔ کلیاتِ سودا : جلد دوم ، ص ۴۲ ، اولکشور لکھنؤ ۱۹۳۲ ع -
- ۸۲۔ آبِ حیات : ص ۱۵۷ - ۸۳۔ سودا : شیخ چاند ، ص ۹۲ - ۹۵ -
- ۸۳۔ غزنِ نکات : مقدمہ ڈاکٹر افتاد حسن ، ص ۲۷ تا ۳۰ -
- ۸۵۔ عقدِ ثریا : غلام بھٹائی مصحفی ، ص ۴۴ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۴ ع -
- ۸۶۔ کلیاتِ سودا (مخطوطہ) ، قومی عجائب خانہ ، گواچی -
- ۸۷۔ غزنِ نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ عبدالعقی ، ص ۴۴ ، انجمن ترقی اردو ، اورنگ آباد ۱۹۲۹ ع -
- ۸۸۔ مرزا محمد رفیع سودا : ڈاکٹر خلیق انجم ، ص ۴۴ -
- ۸۹۔ چہستانِ شعرا : انجمنی لرائٹ شفیق ، ص ۳۷ ، انجمن ترقی اردو ، اورنگ آباد ۱۹۲۸ ع -
- ۹۰۔ انتخابِ سودا : رشید حسن شاہ ، مقدمہ ص ۴۴ ، مکتبہ جامعہ نئی دہلی ۱۹۷۲ ع -
- ۹۱۔ کلیاتِ سودا : جلد اول ، ۱۹۷۳ ع ، جلد دوم ۱۹۷۶ ع ، مجلس ترقی ادب ، لاہور -
- ۹۲۔ مضمون قاضی عبدالودود ، سویرا ، شاہہ ۲۹ ، ص ۴۷ - ۶۲ ، لاہور -
- ۹۳۔ مقدمہ کلیاتِ سودا : جلد اول ، ص ۱۹ ، مطبع تولکشور ۱۹۳۲ ع -
- ۹۴۔ مضمون قاضی عبدالودود ، مطبوعہ سویرا ۲۹ ، ص ۴۸ ، لاہور -
- ۹۵۔ غزنِ نکات : ص ۳۲ - ۹۶۔ تذکرہ شعرائے اردو : ص ۸۲ و ۸۳ -
- ۹۷۔ تذکرۂ ہندی : ص ۱۲۵ - ۹۸۔ سودا : شیخ چاند ، ص ۱۸۲ -
- ۹۹۔ کشف الحقائق : امداد امام اثر (جلد دوم) ، ص ۲۴۴ ، مکتبہ معین الادب ، لاہور ۱۹۵۶ ع -
- ۱۰۰۔ اردو افسانہ نگاری کا تنقیدی جائزہ : ڈاکٹر محمود النبی ، ص ۱۸۵ - ۱۸۶ ، مکتبہ جامعہ ، نئی دہلی ۱۹۷۳ ع -
- ۱۰۱۔ انتخابِ سودا : مقدمہ از رشید حسن شاہ ، ص ۳۵ -
- ۱۰۲۔ کلیاتِ سودا : جلد دوم ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۷۶ ع -
- ۱۰۳۔ اردو افسانہ نگاری کا تنقیدی جائزہ : ص ۱۸۸ - ۱۸۹ -

- ۱۰۴- چان سے آگے تک جتنی کتابیں دی گئی ہیں وہ "سوندا" از شیخ چاند ،
 ص ۲۵۹-۲۷۲ سے لی گئی ہیں ۔
- ۱۰۵- چمنستان شعرا : لچھمی نرائن شریک ، ص ۳۷ ، انجمن ترقی اردو ،
 اورنگ آباد ۱۹۳۸ ع ۔

اصل اقتباسات (فارسی)

- ص ۶۵۰ "لوور ہیر میاب غلام حیدر خلف الرشید حضرت مرزا صاحب
 است ۔"
- ص ۶۵۱ "متبادلے سرآمد شعرائے فصاحت مرزا محمد رفیع ہوندا ۔"
- ص ۶۵۱ "اکثر فقیر دو خلعت آب بزرگوار (سوندا) میں رسد ۔ بسیار گرم
 میں فرماید ۔"
- ص ۶۵۱ "حسن شریف بہ بغداد رسیدہ بود ۔"
- ص ۶۵۱ "بعد تحریر این تذکرہ خطی عمرہ عمرہ ریح الآخر سنہ ثلاث و
 ثمانین و مائتہ و الف بنام اولاد محمد خان ذکا بلگرامی از فرخ آباد
 بہ دکن فرستادہ ۔"
- ص ۶۵۲ "فقیر دران حادثہ" جانگزا بہ لکھنؤ رسیدہ بود و بعد انقضائے
 مدت یک سال بہ ناپہچان آباد رختہ ۔"
- ص ۶۵۲ "فقیر دو عہد نواب شجاع الدولہ چاند روزے برائے دہن این
 بزرگ ہنومتی (سوندا) رسیدہ بود ۔"
- ص ۶۵۳ "مہسب موزونیت طبع با آغاز حال تلاش نظم فارسی میں کرد و از
 سراج الدین علی خان آرزو تخلص اصلاح میں گرفت ۔ خان آرزو
 فرمود کہ پایہ "کلام فارسی بسیار عالیست و زبان ما و شاہ ہندی
 و ہر چند مردم ہندی فارسی دانی را ہندارج ارتقاہ رساندہ ، الا با
 استادان سلف و ایران زمین کہ زبان ایشان ست بجز چراغ بیخ
 آفتاب رتبہ ندارد و در رختہ گوئی تا حال کسی شہرت نیافتہ ۔ لہذا
 اگر ہایی زبان مشق سخن نمایند شاید از فیضانِ طبیعت سرآمد این
 دیار گردند ۔ چون صلاح مستحسن بود ہند خاطرش افتاد و ازان
 روز بگفتن شعر رختہ طبع در داد و بعد از مشق در الذک فرصت
 استاد شعرائے رختہ کو گردید ۔"

- ص ۶۵۵ "بهر فکر عالیتر طبع عالی شرمندۀ ، شاعر ریخته چنانچه ملک الشعراء ریخته او را شاید -"
- ص ۶۵۵ "قبول ملوک نامدار و تقرب سلاطین عالی مقدار او را میسر گشت - بالفعل به خطاب ملک الشعراء که سپین پایه سخنوران است اعزاز و امتیاز دارد -"
- ص ۶۵۶ "به پرورش سگان ابریشم پشم خنوق تمام داشت -"
- ص ۶۵۶ "در علم موسیقی نیز ماهر است -"
- ص ۶۵۶ "در علم موسیقی و ستارنوازی دستگای معقولی داشت -"
- ص ۶۵۹ "کسی که بسیار است و خود را کم می پندارد بسیار تر است و کسی که کم است و خود را بسیار می شمارد و خود سر است از پا می افتد - آدمی را باید که اوقات در تربیت و تہذیب اخلاقی صرف نماید -"
- ص ۶۶۶ "ہند ہم از چہل و پنج سال اوقات خود را در فن ریختہ ضائع ساختہ است -"
- ص ۶۶۸ "ہند رفیع سودا . . . در تذکرہ خود اشعار این سعدی دکنی را . . . بہ شیخ شیرازی . . . نسبت نمودہ -"
- ص ۷۱۶ "این زبان کج میج در زمانی بہ یمن اقبال آن لکنہ بردار درجہ" علویت گردد -"

خواجہ میر درد

اس دور کے تیسرے بڑے شاعر خواجہ میر : درد (۱۱۳۳ھ - ۱۲۰۴ھ) ۱۱۹۹/۲۱ - ۱۲۰۰ع - ۵ جنوری ۱۷۸۵ع) ہیں۔ اپنے نام "خواجہ میر" کے بارے میں درد نے لکھا ہے کہ یہ نام ان کے نانا میر سید محمد حسینی قادری بن لواب میر احمد خان نے رکھا تھا^۱ اور اپنے تخلص کے بارے میں بتایا ہے کہ ان کے والد کا تخلص عندلیب تھا جو انہوں نے اپنے پیر صحبت شاہ سعد اللہ گلشن کے تخلص کی مناسبت سے رکھا تھا۔ جیسے شاہ گلشن نے اپنا تخلص اپنے مرشد شاہ گل (عبد الاحد گل، وحدت) کی مناسبت سے رکھا، خواجہ میر نے عندلیب کی رعایت سے اپنا تخلص درد رکھا۔ ایک مقطع میں بھی اس طرف اشارہ کیا ہے :

درد از بس عندلیب گلشن وحدت شدہ است
جلوئے رونے کئے اور را غزل خوان می کنند^۲

اپنے مرشد کے تخلص کی رعایت سے تخلص رکھنے کا یہ سلسلہ آئندہ بھی جاری رہا۔ خواجہ میر درد کے چھوٹے بھائی خواجہ محمد میر نے درد کی مناسبت سے اپنا تخلص اثر اور درد و اثر کی مناسبت سے درد کے بیٹے نے اپنا تخلص الم رکھا۔ خواجہ میر درد حبیب الطرین حسینی سید تھے جن کا سلسلہ نسب باب کی^۳ طرف سے حضرت بہاء الدین نقشبند سے اور ماں کی طرف سے سید عبد القادر جیلانی سے ملتا ہے۔^۴ خواجہ بہاء الدین نقشبند (م ۵۹۱ھ/۱۳۸۹ع)^۵ کا خاندان بخارا میں رہتا تھا۔ اس خاندان کے ایک فرد خواجہ محمد طاہر نقشبند اپنے بیٹوں کے ساتھ بخارا سے برعظیم آئے اور اورنگ زیب عالمگیر سے ملے۔ اورنگ زیب کے جبر اعلیٰ امیر تیمور چونکہ حضرت نقشبند کے مرشد امیر کلال سے خاص ارادت رکھتے تھے، اس لیے اورنگ زیب خواجہ محمد طاہر سے بہت نپاک سے پیش آئے اور انہیں منصب بھی پیش کیا جو انہوں نے قبول نہیں کیا اور کچھ عرصے بعد اپنے بیٹوں

خواجہ ہد صالح ، خواجہ ہد یعقوب اور خواجہ فتح اللہ گویوں چھوڑ کر حج کی غرض سے واپس چلے گئے۔ ۵۔ عالمگیر نے خواجہ ہد صالح کو منصب عطا کیا اور مراد بخش کی بیٹی آسائش بانو سے شادی کردی۔ ۶۔ خواجہ ہد یعقوب کو بھی منصب عطا کیا اور مراد بخش کی دوسری بیٹی سے شادی کردی۔ ۷۔ خواجہ فتح اللہ نے اس خیال سے کہ ان کی نجات متاثر ہوگی ، شاہی خاندان میں شادی سے انکار کر دیا اور عالمگیر کے میر بخش نواب سر بلند خاں کی بہن سے شادی کر لی۔ انہوں نے اپنی مشنوی ”بیان واقعہ“ میں بھی اس طرف اشارہ کیا ہے :

او بذات خود نہ کرد این را قبول / اسامہ گسردہ غلط آلہ رسول

یہی خواجہ فتح اللہ میر درد کے پردادا ہیں۔ سید نذیر فرائی نے خواجہ فتح اللہ کے بیٹے نواب ظفر اللہ خاں (والد خواجہ ہد ناصر غنڈیپ) کو غلطی سے ہد شاہی دور کے مشہور امیر، نواب روشن الدولہ ظفر خاں رستم جنگ سے ملا دیا ہے۔ نواب ظفر اللہ خاں اور ظفر خاں رستم جنگ دونوں الگ الگ شخصیتیں ہیں جیسا کہ ”سائر الاسراء“ ۸۴ اور ”سیر المتأخرین“ سے واضح ہے اور خواجہ ہد ناصر غنڈیپ کے رسالے ”ہوش افزا“ سے بھی جس کی تصدیق ہوتی ہے۔ نواب روشن الدولہ وہ ہیں جنہوں نے اُس جوہری گو ، جس نے ایک جفت فروش کو قتل کر دیا تھا ، اپنے ہاں باندھ دی تھے اور سارے شہر میں ایک ہنگامہ مچا دیا گیا تھا۔ یہ وہی واقعہ ہے جسے ہد شاہی دور میں بے نوا نامی شاعر نے اپنے اردو غزل کا موضوع بنایا تھا۔ ۹۔

خواجہ ہد ناصر غنڈیپ (۱۱۵۱۔۵ - ۱۱۵۱/۱۱۵۲ - ۱۶۹۳ ع - ۵۹ - ۱۷۵۸ ع) نے دو شادیاں کیں۔ پہلی بیوی سے میر ہد محفوظ پیدا ہوئے جو ۱۱۵۴/۱۷۴۱ ع میں اُنٹیس سال کی عمر میں وفات پا گئے۔ ۱۲۔ دوسری شادی میر سید ہد حسینی قادری (م ۱۱۵۶/۱۷۴۳ ع) کی صاحب زادی سے ہوئی جن کے بطن سے خواجہ میر درد ، خواجہ ہد میر اثر اور سید میر ہدی پیدا ہوئے۔ آخر الامر ۵ ربیع الثانی ۱۱۶۳/۱۷۵۰ ع کو ۱۱ سال کی عمر میں وفات پا گئے۔ میر درد نے اپنی پیدائش کا سال نہیں لکھا لیکن ان کے ”کتبہ“ مزار پر ان کی تاریخ وفات ”۲ صفر ۱۱۶۹/۱۷۵۵ ع یوم جمعہ قبل صبح صادق“ لکھی ہوئی ہے۔ ان کے والد نے ۹۹ سال کی عمر میں وفات پائی تھی اور میر درد نے لکھا ہے کہ یہی عمر ان کی وفات کی تھی ہے۔ رسالہ ”نور دل“ کے خاتمے میں لکھا ہے کہ :

”یہ اتفاق ہے کہ معینہ“ واردات کا ورود حضور پر نور حضرت خواجہ محمد ناصر ہندی عندالرب کے سال وصال یعنی ۱۱۱۷ھ (۵۹-۱۷۵۸ء) میں ہوا تھا۔ اسی طرح حسن اتفاق ہے اس ختم التصفیات کے مسودے کا اختتام بھی اسی سال واقع ہوا جو اس گہنگار فقیر خواجہ میر ہندی درد کا سال رحلت ہے۔ اختتام شمع محفل، کے حسن خاتمہ، کی خاموشی، ۱۱۹۹ھ (۱۷۸۵ء) کے اسی ماہ صفر میں، ظاہراً ”دردِ دل“ کے خاتمہ بالغیر کے سکوت کے ساتھ جوڑ کر بقدر کر دی گئی ہے۔“

ہدایت اللہ دہلوی کے قطعہ تاریخِ وفات کے آخری مصرعے ”حیف دلہا ہے مدھارا وہ خدا کا محبوب“ سے بھی ۱۱۹۹ھ برآمد ہوتے ہیں۔ میر ہندی اثر نے بھی ”وصلِ خواجہ میر درد“ سے سالِ وفات ۱۱۹۹ھ ہی نکالا ہے اور یہی سالِ وفات میر ہندی بیدار کے قطعہ ”تاریخ“ کے اس شعر کے آخری مصرع سے بھی برآمد ہوتا ہے :

ہک چہر شب سائلہ پائف کرد والویلا و گنت

ہائے بود آدینہ و بست و چہارم از صفر

میر ہندی بیدار نے اپنے قطعے کے اس مصرع میں ع ”حیف گز دلہا ہر نعمت و ہشتم سالکی“ وفات کے وقت درد کی عمر ۶۸ سال بتائی ہے لیکن درد کے اپنے بیان کی روشنی میں کہ ۱۱۹۹ھ میں ان کی عمر ۶۶ سال ہو گئی ہے اور یہی ان کے خاتمہ بالغیر کا سال ہے، میر ہندی بیدار کا درد کی عمر ۶۸ سال بتایا، محض غلطی ہے۔ ۱۱۹۹ھ میں میر درد کی عمر ۶۶ سال تھی اور اس حساب سے ان کا سالِ بیداری ۱۱۳۳ھ/۲۱-۱۷۲۰ء ہوتا ہے جس کی مزید تصدیق ساتھ سنگھ بیدار کے قطعہ ”تاریخِ ولادت ۱۵“ سے بھی ہوتی ہے :

گہوارۂ آفاق چو شد نورانی

از حضرت درد عارف ہزدانی

”آمد بوجود نفس بند ثانی“

بیدار نوید سال تاریخش گنت

(۱۱۳۳ھ)

میر درد کی بیداری کے وقت دلِ بظاہر آباد لیکن ابڑنے کے لیے تیار تھی۔ تختہ و فساد پر طرف سر اٹھا رہے تھے۔ مغلیہ سلطنت کا سورج وقتِ غروب کو پہنچ چکا تھا۔ محمد شاہ کی بادشاہی کا دوسرا سال تھا۔

خواجہ میر درد فارسی و عربی کے علاوہ قرآن، حدیث، فقہ، تفسیر اور

علم تصوف پر بھی قدرت رکھنے تھے جس کی تصدیق ان کی مختلف تصانیف سے ہوتی ہے۔ "ذوقِ دل" میں درد نے خود لکھا ہے کہ "جنابِ اقدس کے ایما کے مطابق وسط جوانی میں عطاء، معنولات اور اصول تصوف وغیرہ کے علومِ رسیدہ بقدرِ ضرورت حاصل کیے تھے۔ ۱۶۷۰ قدرتِ اللہ قاسم نے یہ بھی لکھا ہے کہ "چند مہینے مفتی دولت مرحوم و مفتی کی خدمت میں، فتوٰی رسیدہ کی تحصیل میں صرف کیے۔ ۱۷۰۱ نوجوانی میں سپاہی پیشہ تھے۔ قائم نے لکھا ہے کہ "اس سے قبل سپاہی پیشگی میں اعزاز و امتیاز کے ساتھ بسر کرتے تھے۔ ۱۸۰۱ لیکن "تھوڑے دن ہوئے والد بزرگوار کے ایما کے مطابق اس کام سے دست بردار ہو کر کمالِ قمر و قناعت کے ساتھ سجادۂ طاعت پر متعین ہیں۔ ۱۹۰۰ خواجہ میر درد نے "نالہ" درد" میں لکھا ہے کہ "ابھی عالم جوانی باقی تھا کہ اس عالم لائی و بے ثبات سے ہاتھ کھینچ لیا اور ۲۹ سال کی عمر میں لباسِ درویشانہ پہن لیا۔ ۲۰۰۰ اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا سکتا ہے کہ تقریباً ۱۶۶۲/۵۱۴۳۹ ع میں درد نے سپاہی پیشگی ترک کر کے لباسِ درویشی پہن لیا۔

موسیقی سے درد کا لگاؤ، اپنے والد کے زیرِ صحبت شاہ گلشن کی طرح، بدائشی تھا۔ نقشبندیہ سلسلے میں سماع منع ہے لیکن باوجودیکہ درد کا تعلق اس سلسلے سے تھا وہ ذوقِ موسیقی کو ترک نہ کر سکے اور جب ذوقِ موسیقی کے سلسلے میں ان پر اعتراضات ہوئے تو لکھا کہ :

"میرا سماع متناہی جالبِ اللہ ہے اور حق اس بات کا ہر وقت گواہ ہے کہ گانے والے خود بخود آتے ہیں۔ . . . یہ بات نہیں کہ میں ان کو طلب کرتا ہوں۔ سماع کو جسے دوسرے لوگ عبادت خیال کرتے ہیں، میں ایک ایسا معاملہ سمجھتا ہوں جس کا انکار بھی نہیں کرتا اور اس کی عادت بھی نہیں رکھتا اور میرا عقیدہ وہی ہے جو میرے بزرگوں کا ہے لیکن اس ابتلا میں چونکہ حسبِ سرغیرِ الہی گرفتار ہوں ناچار خدا بھی مجھے بخفی دے گا۔" ۲۱۱

اعتراضات سے مجبور ہو کر درد نے ذوقِ موسیقی کو "ابتلا" کہا ہے، یعنی ایسا ذوق جو بیماری کی طرح ان کی مجبوری ہے۔ موسیقی پر الہی اتنا عبور حاصل تھا کہ اس دور کے باکمال موسیقار، ان کی خدمت میں حاضر ہونے، اپنے کمال فن کا مظاہرہ کرنے اور خواجہ میر درد کے اظہارِ ہمدردی کو سند جالتے۔ قاسم نے لکھا ہے کہ "علمِ موسیقی میں ایسی مہارت تھی کہ میانِ فیروز خان، جو گانے والوں کے سردار تھے، ان کی خدمت میں اپنے نقیِ درست گونے

تھی۔ ۲۲۔ ہر سہنے کی دوسری تاریخ کو اپنے والد کے مزار پر مجلسِ رختا نوربہ دینے جہاں شہر کے تمام چھوٹے بڑے حاضر ہوتے اور چاہک دستِ مفتی اور بین نواز نغمہ بردازی و قانون نوازی میں مشغول ہوتے۔ ۲۳۔

ہر سہنے کی ہندوہ تاریخ کو میر درد کے ہاں مجلسِ رختہ منعقد ہوتی۔ یہ اسی مجلسِ مراختہ کا تسلسل تھا جو ہر سہنے کی ہندوہ تاریخ کو خانِ آرزو کے گھر پر ہوتی تھی۔ حاکم لاہوری کی ملاقات بھی میر درد سے جسے ہوتی تھی۔ ۲۴۔ جب دلی اجڑی اور اہل کمال تسبیح کے دانتوں کی طرح بکھرنے لگے اور خانِ آرزو اس سلسلے کو اپنے ہاں جاری نہ رکھ سکے تو یہ مجلسِ رختہ میر درد کے مکان پر ہونے لگی۔ اس کے بعد میر درد کے کہنے سے بھتیجی میر کے گھر پر ہونے لگی۔ ۲۵۔ نکات الشعرا کی تکمیل کے وقت یہ مجلسِ رختہ میر کے ہاں ہو رہی تھی۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ۱۱۶۲ھ/۱۷۵۹ء میں ۲۹ سال کی عمر میں جب میر درد نے ترکی دنیا گھر کے لباسِ درویشی پہنا اور ان کے معمولات بدلے تو یہ سلسلہ کچھ عرصے بعد بھتیجی میر کے ہاں منتقل ہو گیا۔

ادب و شاعری کی طرف ان کا رجحان ابتدائے عمر سے تھا۔ جب میر درد ہندوہ سال کے تھے تو انھوں نے اپنی چلی تصنیف ”اسرار العلوة“ فارسی زبان میں لکھی اور ۱۱۵۳ھ/۳۱۔ ۱۷۵۰ء میں جب ان کی عمر بیس سال تھی، انھوں نے اپنے والد کی تصنیف ”لالہ“ غنڈلیب“ کا یہ قطعہ ”تاریخ تصنیف لکھا جسے ان کے والد خواجہ محمد ناصر غنڈلیب نے خطبہ کتاب میں داخل کر لیا :

سالِ تاریخِ ایب کلامِ شریف کہ بسوئے حق الجذاب نمانست
کرد الہام حق بگوشِ دلم ”لالہ“ غنڈلیب گلشنِ مانت

درد کو ہندوہ سال کی عمر میں فارسی نثر اتنی قدرت حاصل ہو گئی تھی کہ وہ اس زبان میں رسالہ تصنیف کر سکیں۔ رسالہ ”اسرار العلوة“ کے آخر میں ان کی ایک فارسی رباعی بھی درج ہے جس سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ درد کی شاعری کا آغاز ہندوہ سال کی عمر سے چلے ہی ہو چکا تھا۔ اردو شاعری کا آغاز بھی کم و بیش اسی زمانے میں قیاس کیا جا سکتا ہے۔ ۱۱۷۲ھ (۵۹-۱۷۵۸ء) میں اپنے والد کی وفات کے بعد درد سجادہ نشین ہوئے تو ان کی مصروفیات اور بڑھ گئیں لیکن شعر و شاعری اور تصنیف و تالیف کا سلسلہ آخر وقت تک جاری رہا۔ ”واردات“ ۱۱۷۲ھ (۵۹-۱۷۵۸ء) میں مکمل ہوئی اور ”اسرار العلوة“ کو چھوڑ کر باقی ساری تصانیف ۱۱۷۲ھ سے ۱۱۹۹ھ (۱۷۵۸-۱۷۸۵ء) تک وجود میں آئیں۔

میر درد ایک مشہور خاندان کے چشم و چراغ اور عالی رتبہ باپ کے بیٹے تھے۔ انہوں نے ایک ایسے مذہبی ماحول میں پرورش پائی جہاں علم و فضل بھی تھا اور حلیت و سلوک کے مشاہدات بھی۔ دادا اور نانا دونوں کی طرف سے علم و عمل کی روایت ورثے میں پائی تھی۔ اچھے لوگوں کی صحبت اٹھائی تھی۔ خلیق و متوائف السلان تھے۔ ۲۶ء شاہ گلشن سے خاص ازاہت رکھتے تھے۔ ایک تو اس وجہ سے کہ وہ ان کے والد کے زیر صحبت تھے اور دوسرے اس لیے کہ وہ شاعر تھے اور موسیقی میں بھی شعور و زمان سمجھے جاتے تھے۔ ۲۷ء میر درد نے خود بھی یہی لکھا ہے کہ ”شاہ گلشن علم موسیقی میں پورا دخل رکھتے تھے۔ ۲۸ء شاہ گلشن کی طرح خواجہ میر درد بھی تصوف، موسیقی اور شاعری کی طرف فطری رجحان رکھتے تھے اور نقشبندیہ سلسلے سے تعلق رکھنے کے باوجود فوقر سہاح کو متجالب اللہ جانتے تھے۔ میر درد میں ذہانت و ذکاوت بھی خداداد تھی۔ خاندان آرزو نے ”بیت جامعہ فہم و ذکا جوان ہے“ ۲۹ء کے الفاظ لکھے ہیں۔ ان کی تصانیف کے مطالعے سے ان کے علم و فضل اور گہرے شعور و انداز کا پتا چلتا ہے۔ وہ فارسی و اردو دونوں زبانوں کے شاعر تھے۔ ان کی ساری نثری تصانیف فارسی زبان میں ہیں اور عبارت میں کثرت سے قرآن و حدیث کے حوالے دیے گئے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ انہیں عربی پر بھی قدرت حاصل تھی۔ ایک طرف علوم و رسم پر دسترس رکھتے تھے اور دوسری طرف تعلیم و حیا سے بھی پرہیز مند تھے۔ قدرت اللہ شوق نے انہیں ”مردے وجیہ“ لکھا ہے اور ان کے اوصاف و اخلاق کی تعریف کرتے ہوئے یہ بھی لکھا ہے کہ ترک، تجرید و استغنا میں ان کا کوئی تکان نہیں تھا۔ ۳۰ء درد ایک ایسے انسان تھے جنہیں قدرت نے حسن صبر کے ساتھ حسن صورت سے بھی نوازا تھا۔ ان کے مزاج میں اعتدال، توازن، حلم، تحمل و بردباری کی صفات موجود تھیں، اس لیے جہاں جائے عزت و احترام کی نظر سے دیکھے اور مستند بلند پر بٹھائے جاتے۔ نہ خود ادب آداب کی خلاف ورزی کرتے اور نہ دوسروں کو اس کی اجازت دیتے۔ ایک دن بادشاہ وقت شاہ عالم ثانی درد کی زہارت کے لیے ان کی مجلس میں تشریف لائے۔ کچھ دیر بعد درد کا عذر کر کے پاؤں پھیلا دیا۔ بادشاہ کی یہ حرکت آداب مجلس کے خلاف تھی۔ درد گو ناگوار گزری اور انہوں نے بھی بادشاہ کی طرف پر پھیلا دیا۔ ۳۱ء ان کی مجلس پر ایک ایسا دربار تھی جہاں بادشاہ بھی تخت سے اتر کر آتا تھا، اس لیے استغنا و خودداری ان کے مزاج کا حصہ تھی :

کسی نو گون بھلوت ہے اور کسی کی منہ ہلوت ہے
یہ بھلواوی درد ہمیں کچھ اور میں دکھلاوت ہے
کلیاں من میں سوچت ہیں جب بھول کوئی کدھلاوت ہے
جا دلت وا ہر بیت گبو سو وا دلت سو ہر آوت ہے

استقلال ان کے مزاج میں ایسا تھا کہ دلی کے اجڑنے پر جب عزت دار بے عزت ہو گئے اور اہل کمال ایک ایک کر کے دلی چھوڑ کر باہر جانے لگے ، وہ اپنی جگہ سے نہ ہلے اور ساری نکالیں خندہ پیشانی سے برداشت کرتے رہے ۔ اس دور میں جب ہر چیز قلیل ہو رہی تھی ، میر درد صبر سکندری کی طرح اپنی جگہ جمے رہے ۔ ان کی زندگی ایک صوفی و درویش کی زندگی تھی ۔ زیادہ وقت عبادت و ریاضت میں گزرتا ۔ جو وقت بچتا وہ تصنیف و تالیف میں صرف ہوتا جس کا اندازہ ان کی تصانیف کی تعداد اور حجم کو دیکھ کر کیا جا سکتا ہے ۔ میر درد صوفی اور شاعر دونوں حیثیت سے بلند مرتبے کے مالک تھے ۔ اُردو شاعری کی تاریخ میں ان کا نام میر و سودا کے ساتھ لیا جاتا ہے ۔ درد کی شخصیت اپنے معاصرین کے مقابلے میں اس لیے بھی منفرد ہے کہ ان کے ہاں وہ توازن نظر آتا ہے جو دوسروں کے ہاں دکھائی نہیں دیتا اور یہ توازن اس غیر متوازن دور میں تصوف کے ذریعے ان کے کردار و مزاج میں پیدا ہوا تھا ۔ ان کی زندگی کے کسی رخ کو دیکھتے یہ خصوصیت ان کی فکر ، احساس ، عمل ، طرز زندگی ، شاعری ، اثر سب جگہ نظر آئے گی ۔ وہ ایک بڑے شاعر اور ایسے باکمال صوفی ، عالم اور قہم تھے کہ جس نے شریعت ، طریقت ، حقیقت و معرفت کے مدارج طے کیے تھے ۔ انہوں نے ایک طرف تصوف کی بلند پایہ تصانیف تلم پند کریں ، تصوف کے ایک نئے سلسلے ”طریق ہدی“ کو قائم کیا اور دوسری طرف شاعری میں معرفت کے ایسے بھول کھلائے جو آج بھی تر و تازہ ہیں ۔ ہماری ان کے کلام کا بنیادی وصف ہے ۔ انہوں نے میر و سودا کی طرح مختلف اصناف سخن میں طبع آزمائی نہیں کی بلکہ غزل و رباعیات ہی وہ اصناف ہیں جن میں اپنے خیالات و جذبات کا اظہار کیا ۔ خوش ذوق ان کی شخصیت و ہیرت کا نمایاں پہلو ہے ۔ انہی صفات کو دیکھ کر قدرت اللہ صوفی نے انہیں ”شاعرِ لازک مزاج ، خوش خیال ، معنی باب ، فاضل مستند ، عالم مستند ، صوفی مشرب“ لکھا ہے ۔

(۲)

خواجہ میر درد کی چھوٹی بڑی تصانیف کی تعداد بارہ ہے جن میں

اسرار الصلوة ، واردات ، علم الکتاب ، نالہ درد ، آفر سرد ، شمع محفل ،
درد دل ، حزن و غمنا ، واقعات درد ، سوز دل ، دیوان فارسی اور دیوان اردو
شامل ہیں۔ دیوان اردو کے علاوہ باقی سب تصانیف فارسی میں ہیں۔

”اسرار الصلوة“ (۱۱۸۵/۳۶ - ۱۷۳۵ع) میر درد کی پہلی تصنیف ہے۔
یہ ایک مختصر رسالہ ہے جو پندرہ سال کی عمر میں رمضان المبارک کے آخری
عشرے میں حالت اعتکاف میں لکھا تھا۔ ۳۵ اس رسالے میں لرائفہ نماز کے سات
ارکان کو بیان کیا گیا ہے۔ ہر رکن کو ”سر“ کا نام دیا گیا ہے اور آغاز
کتاب میں بتایا ہے کہ ان کے والد خواجہ محمد ناصر عذلیب نے ”نکتہ صلوٰۃ
و راز نماز بقدر حوصلہ“ جو مجھ پر منکشف کیے تھے انہیں اسی رسالے میں درج
کرت دیا ہے۔ اس رسالے کے آخر میں درد نے اپنی ایک فارسی رباعی بھی دی
ہے اور بتایا ہے ”چونکہ یہ قلب سوزوں طبیعت بھی ہے اور درد تخلص کرتا ہے
یہ رباعی یادگار کے طور پر اس رسالے میں تحریر کی جاتی ہے۔“ اس سے یہ بھی
معلوم ہوا کہ درد نے پندرہ سال کی عمر سے پہلے ہی فارسی میں شاعری شروع
کرت دی تھی۔

رسالہ ”واردات“ (۱۱۷۲/۵۹ - ۱۷۵۸ع) درد کا مشہور رسالہ ہے جس
کا ذکر سب سے پہلے قائم نے اپنے تذکرے ”مخزن نکت“ میں کیا ہے۔ اس میں
واردات و مشاہدات قلبی اور صولیہ تجربات کو رباعیوں اور تشریحات لری کے
ذریعے بیان کیا ہے۔ اس فارسی رسالے میں ایک سو گیارہ ”واردات“ بنائے گئے
ہیں اور ہر تجربے کو ”وارد“ کا نام دیا گیا ہے۔ خود میر درد نے اسالہ واردات
کو ”مجموعہ نکت“ ۳۶ گنھا ہے اور بتایا ہے کہ یہ رسالہ انہوں نے اپنے بھائی
خواجہ محمد میر اثر کی فرمائش پر ۳۹ سال کی عمر میں لکھا تھا۔ ۳۷ علم الکتاب
میں یہ بھی لکھا ہے کہ ”اس رسالے یعنی اکثر وارد کا بیشتر حصہ امیر
المحبین حضرت قبلہ کہلی کی زندگی میں سنہ ۱۱۷۲/۵۹ - ۱۷۵۸ع میں
لکھا گیا تھا۔“ ۳۸ یہ رسالہ بنیادی طور پر فارسی رباعیات کا مجموعہ ہے۔ اس کی
ترتیب یہ ہے کہ ہر ”وارد“ کے شروع میں تعارف ہے۔ اس کے بعد رباعی آتی
ہے۔ پھر وہ صولیہ تجربہ یعنی وارد، جو رباعی میں بیان ہوا ہے، اس کی
مزید تشریح کی جاتی ہے اور آخر میں پھر ایک رباعی آتی ہے۔ اس رسالے کے
بارے میں میر درد نے یہ بھی بتایا ہے کہ ان کے والد محترم نے ”واردات“
کو نہ صرف پسند فرمایا بلکہ ”درجہ پذیرائی“ بھی بخشا اور ایسے کلمات ارشاد
فرمائے کہ میں خود کیا بیان کروں۔ ۳۹

”علم الکتاب“ (۱۱۸۱ھ - ۱۲۷۷ھ) خواجہ میر درد کی وہ بنیادی کتاب ہے جو جہازی سائز کے ۶۳۸ صفحات پر مشتمل ہے اور ہر صفحے پر ہاریک قلم سے لکھی ہوئی ۲۷ سطریں ہیں۔ اس میں ایک طرف واردات، تجربات و مشاہدات بیان ہوئے ہیں اور دوسری طرف ”طریق ہدی“ کے فلسفہ و فکر کا پورا نظام تصوف بھی بیان ہوا ہے۔ اس کتاب کی وجہ تالیف میں درد نے لکھا ہے کہ :

”اکثر عزیزوں نے تقاضا کیا کہ اس مختصر رسالے کے جو فوائد و نکات ہمارے سامنے جلسوں میں بیان کرتے ہو، شرح کے طور پر لکھ دو۔۔۔ اور وہ رموز جو اس عبارت میں اختصار سے آئے ہیں، انہیں تفصیل سے ظاہر کر دو۔۔۔ اور خواص و عوام کے فائدے کے لیے انہیں دکھا دو۔۔۔ بندہ ان کی درخواست کے بموجب ملہم معانی کی طرف رجوع ہوا۔۔۔ کیونکہ متن کی تحریر بھی بطور واردات تھی۔۔۔ اور فقیر نے اپنی طرف سے خود کسی چیز کا اضافہ نہیں کیا۔“

اس کتاب کے مآخذ بیان کرتے ہوئے درد نے لکھا ہے کہ دراصل یہ کتاب قرآن مجید اور حدیث رسول کی تفسیر و تاویل اور توضیح و تفصیل ہے۔ یہ بھی بتایا ہے کہ ان کی تخلیق کی بنیاد ”نالہ عبدالیہ“ ہے اور ان کی اپنی تصنیف ”واردات“ متن کا درجہ رکھتی ہے جس کی تشریح اس کتاب میں کی گئی ہے۔ ان کے علاوہ اور دوسری کتابوں کے علم کا حاصل بھی اس میں بیان ہوا ہے۔

درد نے اس کتاب کے دوران تصنیف میں تین قرأت خارج لکھے ہیں۔ پہلا فقرہ ”علم الکتاب من رب الارباب“ ہے جس سے ۶۶/۱۱۷۹ - ۱۷۶۵ء درآمد ہوئے ہیں۔ دوسرا ”شرح واردات“ ہے جس سے ۶۷/۱۱۸۰ - ۱۷۶۶ء نکلتے ہیں اور تیسرا فقرہ ”ذکر للعالمین“ ہے جس سے ۶۸/۱۱۸۱ - ۱۷۶۷ء درآمد ہوئے ہیں۔ ان قرأت تاج سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہ کتاب ۱۱۷۹ء میں لکھی جا رہی تھی اور ۱۱۸۱ء میں مکمل ہوئی یا قریب العلم تھی۔

”علم الکتاب“ کی ترتیب یہ ہے کہ مقدمے کے بعد، جو آٹھ صفحات پر مشتمل ہے، ”مقدمہ آخری“ آتا ہے۔ اس کے بعد ”بیان“ آئے ہیں جن کی مختلف سرخیاں ہیں اور ہر سرخی کے تحت اس موضوع کو بیان کیا ہے۔ مثلاً ”بیان از خود برائے خود فرمان از طرف ہستی خویش ہونے روح و کالبد“ ”بیان اس جسمانی و روحانی و مجموع تشخصی الساقی۔“ ”بیان اثبات مراتب و شواہد قریبہ“

ولغیرہ۔ یہ سب ”بیان“ در اصل شرح واردات کا دیباچہ ہیں۔ اس کے بعد ”شرح الواردات“ کی جمل سرخی کے ساتھ ”شرح تمام عبارت متن عقائد باہجاز و اختصار مع بیان نوائد“ کا عنوان آتا ہے جس کے تحت ”بیان“ کا سلسلہ شروع ہوتا ہے، جن کی تعداد ۲۶ ہے۔ ان کے ذیل میں مجاہدوں کے عقیدے، فکر اور نقطہ نظر کی وضاحت کی گئی ہے۔ ان کے بعد ”وارد اول“ کا عنوان آتا ہے اور یہ سلسلہ ”وارد صد و ہزدم“ (۱۱۱) تک چلتا ہے۔ ہر وارد سے پہلے ”ہوالناصر“ کا کلمہ آتا ہے، اس کے بعد بسم اللہ الرحمن الرحیم لکھا جاتا ہے۔ ”ہوالناصر“ کی وجہ بیان کرنے ہوئے درد نے لکھا ہے کہ ”چونکہ کلمہ ”ہوالناصر“ ہر وارد کے آغاز میں لکھا ہوا تھا اور رسالہ و کتاب میں بھی یہی صورت تھی حتیٰ کہ ہر مقام اول میں جی نام، نامی اسم گرامی تھا اور چونکہ حدیث شریف کے مطابق ہر کام کا آغاز تسمیہ ہونا چاہیے (اس لیے) ہر وارد کے آغاز میں جدا جدا وارد ہوئے اور ہر ایک کا مطلب جدا ہے، بسم اللہ تعزیر کی گئی ہے۔“ ۱۱۰

”علم الکتاب“ میں درد نے بتایا ہے کہ مجاہدوں کے معارف و مطالب کی بنیاد کلام اللہ و احادیث رسول پر ہے جنہیں اس کتاب میں بیان کیا گیا ہے۔ درد نے اس کتاب کے بارے میں جو بنیادی باتیں لکھی ہیں وہ یہ ہیں ۱۱۲ :

- (۱) اس میں جو حقائق بیان کیے گئے ہیں جو ہر انسان کے لیے مفید ہیں اور نوحید و عرفان کے لیے ان کی حقیقت ایک کنجی کی ہے۔
- (۲) اس میں وہ حقائق بیان ہوئے ہیں جن کا تعلق شریعت و طہارت اور معرفت و حقیقت سے ہے۔ یہ بیان جامع علم و عمل، دافع رد و بدل اور تکلف جمیع اسرار ہیں۔ ان پر غور و فکر کی ضرورت ہے۔
- (۳) اس میں وہ خصائص بھی بیان کیے گئے ہیں جو خالص مجاہدوں کے ساتھ مخصوص ہیں اور ان کے لیے باعث تقویت ایمان ہیں۔ ان کے مطالعے سے مجاہدوں میں اغلاص بڑھے گا۔ شکوک رفع ہوں گے۔ یہ وہ حقائق ہیں جو نافع سلوک اور موجب نجات و قلاح ہیں۔
- (۴) یہ کتاب بطریق شرح انکھی گئی ہے اور اس میں مناسب مقامات پر وہ نوائد و نکات، اسرار و تحقیقات بھی بیان کردہ گئے ہیں جو لکھنے وقت قلب پر وارد ہوئے۔

(۵) اس کتاب میں معرفت کا ہر مرتبہ، خواہ وہ مرتبہ شریعت و طہارت ہو یا مرتبہ معرفت و حقیقت ہو یا مرتبہ مزاج و طبیعت، عرف و عادت ہو، بیان کیا گیا ہے۔ درد نے یہ بھی واضح کیا ہے کہ وہ

لوگ جو شریعت ، طریقت ، معرفت اور حقیقت کو الگ الگ سمجھتے ہیں اور ان میں شریعت کو سب سے ادنیٰ سمجھتے ہیں ، غلطی پر ہیں ۔ دراصل جو کچھ ہے شریعت ہے ۔ یہ سب ”مراتب اربعہ“ میں ہیں ۔ شریعت صورتِ حقیقت ہے ، حقیقت معنی شریعت ہے ، طریقت نام انصاف بشریت ہے اور معرفت انکشافِ حقیقت کا نام ہے ۔ شریعت ظاہر ہے اور اسلام اس سے متعلق ہے ۔ طریقت باطن ہے اور ایمان اس سے متعلق ہے ۔

یہ کتاب ”واردات“ کی شرح ضرور ہے لیکن اس میں شریعت و طریقت کے سارے ممکنہ مسائل زیر بحث آئے ہیں ۔ علم الکتاب کے مطالعے سے میر درد کی شخصیت و فکر کے نئے گوشے سامنے آتے ہیں اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ ان کی شخصیت نے پھل کر حیات و کائنات کے مابعد الطبیعیاتی مسائل کا احاطہ کر لیا ہے ۔ اس میں درد ، وحدت الوجود اور وحدت الشہود کو ”طریقہ ہندی“ کے دائرے میں ایک کرنے کی کوشش کرتے ہیں اور اس اعتبار سے حضرت مجدد الف ثانی کے بعد یہ ایک ایسی فکری کوشش ہے جو اپنی جگہ منفرد اور قابلِ توجہ ہے ۔ تصوف کی تاریخ اور فکر اسلامی میں یہ کوشش یقیناً ایک اضافہ ہے ۔

علم الکتاب کے بعد درد نے چار رسالے اور لکھے جنہیں ”رسالہ اربعہ“ کا نام دیا جاتا ہے ۔ ”نالہ درد“ ۱۱۹۰ھ/۱۷۷۶ء میں مکمل ہوا ۔ ”آر سرد“ ۱۱۹۳ھ/۱۷۷۹ء میں ، ”شعِ محفل“ اور ”دردِ دل“ دونوں کا آغاز ۱۱۹۵ھ/۱۷۸۱ء میں اور خاتمہ ۱۱۹۹ھ/۱۷۸۵ء میں ہوا ۔ ”نالہ درد“ کے بارے میں درد نے لکھا ہے کہ علم الکتاب کے بعد جو خیالات پریشانِ دلِ حیران پر تراوش کرتے تھے انہیں ناچار سے اختیار لکھ دیتا تھا ۔ اثر نے انہیں جبرِ کما اور ”نالہ درد“ نام رکھا ۔ ”نالہ درد“ ، میں ہر سرفی میں ”نالے“ کا لفظ استعمال ہوا ہے ۔ اسی طرح ”آر سرد“ میں ”آہ“ کا ، ”شعِ محفل“ میں ”لور“ کا اور ”دردِ دل“ میں ”درد“ کا لفظ ہر عنوان میں استعمال کیا گیا ہے ۔ ان چاروں رسالوں میں علی الترتیب ۴۲۱ نالے ، ۴۲۱ آیے ، ۴۲۱ نور اور ۴۲۱ درد ہیں ۔ ۴۲۱ کے اعداد کی وجہ یہ ہے کہ یہی اعداد لفظ ”ناصر“ ۴۳ کے ہیں ۔ ”نالہ درد“ کی طرح یہ سب رسالے میر اثر نے جمع کیے اور ہر رسالہ کا قطعہ ”تاریخ تصنیف بھی لکھا ۔ ”نالہ درد عبدلیب من ست“ ۱۱۹۰ھ ، ”آہ سرد ما مہابد گرمی بازار ما“ ۱۱۹۳ھ اور ”تاریخ ہر دو درد دل و شعِ محفل است“ سے ۱۱۹۹ھ برآمد ہوتے ہیں ۔ ان رسالوں میں درد نے اپنے اشعار کے علاوہ کئی

اور کا شعر شامل نہیں کیا۔ یہ سب رسالے فارسی نظم و نثر میں ہیں۔ نظم میں اپنے خیالات، عقائد و تجربات کو موضوعِ سخن بنایا ہے اور نثر کے ذریعے ان کی وضاحت کی ہے۔

”سوزِ دل“، ”واقعاتِ درد“ اور ”حرمتِ غنا“ کا ذکر ”قلبِ حیات“ میں آیا ہے۔ مسخ نے بھی ”تذکرۃ ہندی“ میں رسالہ ”حرمتِ غنا“ کا ذکر کیا ہے لیکن یہ رسالے ہماری نظر سے نہیں گزرے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ”سوزِ دل“ وہی رسالہ ہے جو ”دردِ دل“ کے نام سے موسوم ہے اور ”واقعاتِ درد“ وہ رسالہ ہے جو ”لالہ درد“ کے نام سے موسوم ہے۔ شاید ”حرمتِ غنا“ کوئی الگ رسالہ تھا جو اب ناہاب ہے۔

دیوانِ فارسی: میر درد نے شاعری کی ابتدا فارسی سے کی۔ رسالہ ”امرار المثلوث“ کے آخر میں، جو پندرہ سال کی عمر میں لکھا گیا، درد کی فارسی رباعی اس کی شاہد ہے۔ دیوانِ فارسی دیوانِ اردو سے بھی مختصر ہے۔ اس میں وہ کلام شامل نہیں ہے جو رسالہ اربعہ میں شامل ہے۔ درد کو فارسی پر اچھی قدرت حاصل تھی۔ خانِ آرزو نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ ”فارسی بھی خوب کہتا ہے۔۔۔ رباعی زیادہ کہتا ہے اور خوب کہتا ہے۔“ ”فارسی دیوان میں انہوں نے زیادہ تر تصوف اور معرفت کے مضامین باندھے ہیں۔ جیسے اردو میں غزل ان کے تخلیقی اظہار کی بنیادی صنف ہے، اس طرح فارسی میں رباعی ان کے فکر و احساس کا بنیادی وسیلہ ہے۔ میر درد کی غزل کے یہ چند فارسی شعر دیکھئے :

از گردشِ زمانہ لہ آسودہ ام کہ ہست
مشرق فلک مقامِ سفرِ در وطن مرا
اے درد ما برائے خدا جلوہ گر شدیم
دیگر پر آنجہ ہست ہم از برائے ماست
الہی دہندۂ حقیقہ دہ ہر یک مقلد را
جو عینک تا بکے ہر سو بچشمِ دیگران بند
درد آخر زلدگی ہم چند روزے گردن ست
دل میر باید ز دنیا میں قدر برداشتن
چگونہ شب چسای در انتظار او ہر فردم
کسے گوشے در آوازے لگا ہے سوئے دو گاہے

رباعیات میں ان کا خیال اور تجربہ زیادہ مربوط طریقے سے واضح ہوا ہے۔

: دیوانِ درد (اردو) ۳۵ تقریباً ہندوہ سو اشعار پر مشتمل ہے جس میں زیادہ تر غزلیات ہیں۔ غزلوں کے بعد رباعیات آتی ہیں۔ ان کے علاوہ چار غنسی، ایک ترکیب بند بھی شامل دیوان ہے۔ یہ دیوان کتب مرتب ہوا، اس کے بارے میں سب تذکرے اور خود میر درد کی فارسی تصنیفات خاموش ہیں۔ میر نے نکات الشعرا (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع) میں دیوانِ درد کا کوئی ذکر نہیں کیا۔ اسی طرح گردیزی کے تذکرۂ رشتہ گوہاں (۱۱۶۶ھ/۱۷۵۲ع) میں بھی دیوانِ درد کا کوئی ذکر نہیں ہے۔ اس کے معنی یہ ہیں کہ اس وقت تک دیوانِ درد مرتب نہیں ہوا تھا لیکن وہ اردو شاعر کی حیثیت سے، جیسا کہ میر کے الفاظ ”شاعر زور آور رشتہ“ سے معلوم ہوتا ہے، مشہور ہو چکے تھے۔ قائم چاند پوری جیسے تذکرہ نگار ہیں جنھوں نے ”اس کے دیوان کی سات سو کے قریب آیات نظر سے گزرلیں اور یہ سب چند اور تمام منتخب ہیں“ ۷۷ کے الفاظ کے ساتھ دیوانِ درد کا ذکر کیا ہے۔ غزنِ نکات (۱۱۶۸ھ/۵۵-۱۷۵۳ع) میں مکمل ہوا جس میں بعد تک اضافے ہوئے وہ۔ درد کے احوال میں قائم نے لکھا ہے کہ ”ایک رسالہ ’واردات‘ کے نام سے علیہ تصوف کے چند رموز پر تصنیف کیا، دیکھنے کے لائق ہے“ ۷۸۔ رسالہ ”واردات“ ۱۱۷۲ھ (۵۹-۱۷۵۸ع) میں مکمل ہوا۔ اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ قائم نے درد کے بارے میں یہ اضافہ ۱۱۷۲ھ (۵۹-۱۷۵۸ع) میں کیا یا درد کے حالات ہی ۱۱۷۲ھ یا اس کے بعد لکھے۔ میر حسن نے، جن کا تذکرہ ۱۱۸۳ھ اور ۱۱۹۱ھ (۱۷۷۰ع اور ۱۷۷۷ع) کے درمیان لکھا گیا، دیوانِ میر کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے: ”اس کا دیوان اگرچہ مختصر ہے لیکن دیوانِ حافظ کی طرح سراہا انتخاب ہے۔“ ۷۹۔ شورش عظیم آبادی نے بھی اپنے تذکرے میں، جو ۱۱۹۱ھ/۱۷۷۷ع میں مکمل ہوا، دیوانِ درد کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے کہ ”اس کا دیوان رشتہ اگرچہ ہزار اشعار سے زیادہ نہیں ہے لیکن سارا یکساں ہے اور انتخاب کی ضرورت نہیں۔“ ۸۰۔ ان سب شواہد کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ دیوانِ درد ۱۱۶۵ھ اور ۱۱۷۲ھ (۱۷۵۲ع-۱۷۵۹ع) کے درمیان مرتب ہوا۔ ۱۱۷۲ھ میں دیوان کے اشعار کی تعداد تقریباً سات سو تھیں۔ ۱۱۹۱ھ/۱۷۷۷ع میں یہ تعداد تقریباً ایک ہزار ہو گئی اور وقت کے وقت تک یہ تعداد ہندوہ سو ہو گئی جو موجودہ دیوانِ اردو کے اشعار کی تعداد ہے۔ میر اثر نے اپنی متنی ”غواب و خیال“ میں ایک جگہ اشارہ کیا ہے کہ درد نے ہزاروں شعر کہے جن کا کہیں ذکر مذکور نہیں ہے :

یوں ہزاروں ہی شعر لکھائے۔ ذکر مذکور میں وہ کتب آئے جس سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ درد کا موجودہ دیوان منتخب دیوان ہے۔ بکنا نے بھی یہی لکھا ہے "کہتے ہیں کہ ان کا دیوان بھی دوسروں کی طرح ضخیم تھا۔ ایک روز خود متوجہ ہوئے اور تقریباً ڈیڑھ ہزار اشعار مع رباعیات انتخاب کر کے باقی کو بارہ بارہ کر کے ہائی سے دھو ڈالا۔ اس وقت جو (دیوان) مروج ہے وہی منتخب دیوان ہے۔" ۵۱۔ یہی وہ دیوان آؤں ہے جس پر میر درد کی حقیقی شہرت کی عمارت قائم ہے۔

(۳)

میر درد سلسلہ "نقشبندیہ" سے تعلق رکھتے تھے۔ ان کے مزاج میں ایسی صوفیانہ وسیع الشہزئی تھی جو ہمیں اس دور میں شاہ ولی اللہ اور مرزا مظہر جلالتاں جیسے بزرگوں کے ہاں نظر آتی ہے۔ جس طرح شیخ احمد سریندی (م صفر ۱۰۲۳/نومبر ۱۶۲۳ء) نے، جو عرفی نام میں مجدد الف ثانی کہلاتے ہیں، نقشبندیہ سلسلے سے وابستہ رہتے ہوئے "طریقہ مجددیہ" جاری کیا تھا اور ان کا سلسلہ "نقشبندیہ مجددیہ" کہلاتا ہے، اس طرح خواجہ محمد ناصر عتدلیہ نے اپنے دور کے سیاسی، سماجی، تہذیبی و اخلاقی حالات کو دیکھ کر ایک نیا سلسلہ جاری کیا جس میں اس دور کے تضاد کو ہم آہنگ کرنے کی کوشش تھی اور اس کا نام "طریقہ مجددیہ" رکھا۔ خواجہ میر درد نے علم الکتاب میں "کشف ظہور طریقہ مجددیہ علی جامعہ الصلوٰۃ والتعبہ" کے تحت ۵۲ اس کی تفصیل بیان کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اس سلسلے کے ظہور میں آنے کے دوران خواجہ محمد ناصر سات دن سات رات سادگت رہے اور اس عالم ناسوت کی طرف متوجہ نہیں ہوئے۔ کھانا پینا، جو انسانی ضرورت ہے، ترک کر دیا اور اپنے حجرے میں بند رہے۔ وہ (خواجہ میر درد) تھا ان کے آستانے پر بیٹھے رہتے اور دن رات دہلیز پر سر رکھ کر آہستہ آہستہ روتے رہتے۔ کھانے پینے اور سونے کی طرف بھی طبیعت راغب نہیں تھی۔ ایک دن والدہ کے کہنے سے چند لمحے کھانے اور پھر جلدی سے حجرے پر حاضر ہو گئے۔ دوسرے اعزہ و خدام نماز کے وقت آئے اور پھر اپنے اپنے گھروں کو واپس چلے جاتے لیکن وہ (درد) وہیں زمین پر پڑے رہے۔ آٹھویں دن جب خواجہ محمد ناصر عتدلیہ عالم ناسوت میں واپس آئے اور دروازہ کھول کر باہر نکلے اور انہیں دروازے پر بڑا دیکھا تو زمین سے اٹھایا، پشانی کو بوسہ دیا، کلمات بشارت زبان پر لائے اور انہیں "اول المحمدین"

کہہ کر مخاطب کیا اور ارشاد فرمایا کہ اے جدی فلق و اضطراب مت کر بلکہ خوش ہو جا کہ حق تعالیٰ نے ہم جدیوں کو خاص عنایت سے آواز ہے۔ روح مقدس حضرت امام حسن علیؑ نے نزول فرمایا تھا اور اتنی مدت یہیں تشریف فرما رہے اور الفا فرمایا کہ اس نسبت کو استیوے اور ہندگن تک پہنچاؤ اور انشاء اللہ العزیز یہ نسبت مہدی موعود کے وقت تک مکمل ہو جائے گی۔ یہ سن کر خواجہ غفلیپ نے کہا کہ اس طریقے کو ”طریقہ حسن“ کہا جائے۔ اس پر امام حسنؑ نے فرمایا کہ :

”اے فرزند یہ دوسروں کا کام ہے ، ہمارا کام نہیں ہے۔ اگر ہمارا ارادہ ایسا ہوتا تو اپنے وقت پر اپنے طریقے کو ، دوسروں کی طرح ، اپنے نام سے موسوم کر دیتے۔ ہم سب فرزندان ہر عیت میں گم ہیں اور ایک ہی دریا میں ڈوبے ہوئے ہیں۔ ہمارا نام ، نامہ ہد ہے اور ہمارا نشان ، نشان ہد ہے۔ ہماری عبت ، عبت ہد ہے اور ہماری دعوت ، دعوت ہد صلی اللہ علیہ و علیٰ آلہ و سلم ہے۔ اس طریقے کو طریقہ ہد کہنا چاہیے کہ وہی طریقہ ہد علیہ السلام ہے اور ہم نے اپنی طرف سے کسی بات کا اضافہ نہیں کیا ہے۔ ہمارا سلوک ، سلوک لبوی ہے اور ہمارا طریق ، طریقہ ہدی ہے۔“ ۵۳۱

اس سلسلے کو اس دور کے حوالے سے دیکھتے تو صورت یہ بھی کہ سارا برعظیم فتنہ و فساد کا شکار تھا۔ مغلیہ سلطنت کا اقتدار عملاً ختم ہو چکا تھا۔ مسلمانوں کے عقائد التشار کا شکار تھے۔ علائے دین فروعی بحثوں میں الجھے ہوئے تھے۔ نام نہاد صوفیہ بدعتوں میں گرفتار اور شریعت کی پابندی سے غافل تھے۔ وحدت الوجود اور وحدت الشہود کی بحثیں ہر طرف عام تھیں۔ دونوں کے ماننے والے ایک دوسرے سے الجھے ہوئے تھے۔ ان بحثوں میں منہب اسلام کی حقیقی روح ناپید نہی اور ان بحثوں نے اصلی منہب کی جگہ لے لی تھی۔ حضرت مجدد الثانی وحدت الشہود کے بانی تھے لیکن ان کے اس طریقت خواجہ باقی باق وحدت الوجود کے ماننے والے تھے۔ شعبہ سنی کے اختلافات نے عملی زندگی میں فرقہ بندی کی شکل اختیار کر لی تھی۔ اس صورت میں اگر مسلمان اسی طرح فرقوں میں تقسیم رہتے تو دور زوال میں آجائے اسلام کی کوئی صورت پیدا نہیں ہو سکتی تھی۔ اس دور میں درد کا نقطہ نظر یہ تھا کہ ”علم وہ ہے کہ صلح علم اور داع کسل ہو ، نہ کہ بحث و تکرار میں اضافہ کرے اور دینی امور میں غلط ڈالے۔“ ۵۳۲

شیخ گمبہ ہو کے پہنچا ہم کنشتِ دل میں ہو
درد منزلِ ایک تھی ، ٹک راہ ہی کا پھیر تھا۔

اس دور کے ذہنی انتشار نے مسلمانوں کو زوال کے باقیات میں اتار دیا تھا اور دلچسپ بات یہ تھی کہ انہیں اپنے زوال کا عام طور پر احساس بھی نہیں تھا۔ خواجہ عبداللہ نے اس صورتِ حال کو مسجدِ گزر ”طریقِ ہندی“ کو دوبارہ رائج کرنے کے لیے ایک نئے سلسلے کی بنیاد ڈالی تاکہ یہ سب اختلافات اور غیر ضروری بحثیں ختم ہو جائیں اور مسلمان متحد ہو کر پھر ترقی کے راستے پر گامزن ہو سکیں۔ ”طریقِ ہندی“ کا مقصد یہ تھا کہ مسلمانوں کو آنحضرت کے دور کے اندازِ فکر و عمل کی طرف واپس لے جائے جہاں نہ اختلاف تھا نہ افتراق اور فروعی مسائل نے حقیقی مذہب کی جگہ نہیں لی تھی۔ میر درد نے علمِ الکتاب میں جگہ جگہ اسی طریق کی وضاحت کی ہے اور بتایا ہے کہ یہ کوئی نیا طریقہ نہیں ہے۔ یہ تو وہی طریق ہے جو سرورِ کائناتؐ کے زمانے میں آل و اصحاب کا تھا :

”اے لوگو ہمارا دعویٰ یہ ہے کہ ہمارے تمام پور و مرشد خالص ہندی ہوئے ہیں۔ تم اپنی غلطی اور اپنی نقصانیت سے ان کے طریقہ“ واحد میں فرق پیدا کرتے ہو اور اہلِ حق کو ، جو باہم متفق ہیں ، ایک دوسرے سے جدا و علیحدہ سمجھتے ہو اور چونکہ تم میں تفرقِ فاسد کا یہ خال ، اندازِ زمانہ و تصورِ عقل کی وجہ سے پیدا ہو گیا ہے ، حق تعالیٰ نے امیرالمومنین کو تمہاری ہدایت کے لیے بھیجا ہے تاکہ طریقہ“ واحدِ ہندیہ کی تمہیں دوبارہ دعوت دیں اور کثرت سے وحدت میں لائیں۔“ ۵۵۱

طریقہِ ہندی میں قرآن و سنت کی پیروی پر زور دیا جاتا تھا۔ درد اسی سلسلے کے ”اول المومنین“ ہیں۔ یہ سلسلہ انتشار و فرقہ پرستی کے اس دور میں اتحاد کا ایک نظام مہیا کرتا ہے۔ درد تصوف و سلوک کے راستے سے ہندوین کو توحید کی اس منزل تک پہنچانا چاہتے تھے جہاں سوائے اللہ کے کوئی شے قلب میں باقی نہ رہے۔ درد کی تصانیفِ نثر اسی نقطہٴ نظر کی وضاحت کرتی ہیں اور ان کی شاعری پر اسی تصورِ توحید کا واضح اثر ہے۔

خواجہ میر درد نے وحدتِ الوجود اور وحدتِ الشہود دونوں کو ملا کر ایک نئی وحدتِ دینی کی کوشش کی ہے جو ایک قابلِ قدر فکری اضافہ ہے۔ ابن العربی کا بنیادی نظریہ جو ”توحیات“ میں بیان ہوا ہے ، یہ ہے کہ ”بزرگ و برتر وہ

ذات ہے جس نے سب اشیا کو پیدا کیا اور جو خود ان کا جوہر اصل (اعیانہ) ہے۔ ۵۶ اس عیدے کی رو سے ”تمام عالم اشیا اس حقیقت کا محض ایک سایہ ہے جو اس کے پیچھے غنی ہے یعنی اس وجود حقیقی کا جوہر اس شے کی آخری بنیاد ہے جو تھی یا ہے یا آئندہ ہوگی۔ بے توفیق عقل حق اور خلق کی دونوں پر زور دینی ہے اور ان کے اتحاد جوہری کا ادراک نہیں کر سکتی۔ اس قسم کے اتحاد کے ادراک کا واحد وسیلہ صوفیانہ وجدان یا ذوق ہے۔“ ۵۷ اسی نقطہ نظر کی مزید وضاحت یہ کی گئی ہے کہ ”ان عربی نے جواب کائنات کو وجود حق کا عکس قرار دیا ہے وہاں وہ کائنات کو غیر حقیقی نہیں کہتے بلکہ ثابت یہ کرتا چاہتے ہیں کہ جس طرح سائے کا وجود بغیر اصل کے قائم نہیں رہ سکتا اسی طرح کائنات کا وجود، وجود حق کے بغیر ناقابل تصور ہے۔ اس تشریح کی رو سے کائنات غیر حقیقی نہیں بلکہ حقیقی ہے مگر موجود بالغیر ہے۔“ ۵۸ مجدد الف ثانی وحدت الشہود تک کئی منزلوں سے گزر کر پہنچے تھے۔ پہلے انہیں وحدت الوجود کا تجربہ ہوا جس میں انہوں نے محسوس کیا کہ ان کا وجود صرف خدا کی ذات میں ہے اور اپنا کوئی الگ وجود نہیں ہے۔ آگے بڑھ کر انہوں نے محسوس کیا کہ ان کا اپنا وجود خدا کے وجود کا ظل (سایہ) ہے اور اسی طرح اس کے وجود سے جدا ہے جس طرح سایہ اصل سے جدا ہوتا ہے۔ یہ ان کی اصطلاح میں ظلت ہے۔ باطنی شعور کی مزید ترقی کے بعد انہوں نے یہ محسوس کیا کہ ان کا اپنا وجود خدا سے مختلف ہے اور اس کی پسمنظر خدا کی مرضی پر منحصر ہے۔ وہ خدا کے تابع ہے تاہم اس سے جدا ہے۔ یہیں حقیقی حالت تھی یعنی عبودیت کی حالت۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اگر وہ خدا سے جدا تھے تو انہوں نے خدا سے اتحاد کیسے محسوس کیا۔ اس کا جواب ان پر یہ منکشف ہوا کہ پہلا مشاہدہ ان کے ”سکر“ کا نتیجہ تھا جس میں خدا کی محبت کے باعث وہ قلبی پہچان میں اس طرح ڈوب گئے تھے کہ انہوں نے یہ محسوس کیا کہ وہ اس سے جدا نہیں ہیں مگر اس احساس نے اسے حقیقت نہیں بنا دیا۔ اسی لیے وحدت وجودی نہیں شہودی ہے۔ ۵۹ میر درد نے وحدت الوجود اور وحدت الشہود پر بحث کرنے کے بعد یہ واضح کیا کہ دونوں کا مقصد ایک ہے اور یہ مقصد طریقہ پندی میں ایک ہو گیا ہے اور یہی توحید مطلق ہے۔

تصوف میں درد کا ایک اضافہ اور ہے۔ ”سفر در وطن“ لقمبندی سلسلے کی ایک مروجہ اصطلاح ہے۔ میر درد نے ”وطن در سفر“ کا اضافہ کیا۔ ”دور دل“ میں اس کی تشریح یہ کی ہے کہ ”سفر میں وطن کا مقام درائے

انفس و آفات کا اشارہ ہے اور جو سیر من اللہ فی اللہ کے مراتب کو پہنچ کر حاصل ہوتا ہے۔ یہ اصطلاح جدید اس قبیل اور سلوک طریقہ جدید سے مخصوص ہے :
 صوفیاں در وطن سفر پکنند درد الدرد سفر مرا وطن است ۶۰

درد نے اپنے اردو دیوان میں بھی اس تصور کو کئی جگہ شعر میں بالذہا ہے :
 مائتد خلک دل متوطن ہے سفر کا
 معلوم نہیں اس کا ارادہ ہے کدھر کا
 اے بے خبر تو آپ سے غافل نہ بیشہ وہ
 جوں شعلہ پاں سفر ہے ہمیشہ وطن کے بیچ

برہنہ کی تاریخ تصوف میں درد کو مفکر صوفیہ کی اس صف میں شامل کرتا چاہے جس میں داتا گنج بخش، خواجہ بندہ نواز گیسودراز، امین الدین اعلیٰ اور مجدد الف ثانی وغیرہ کھڑے ہیں۔ علم الکتاب تاریخ تصوف میں ایک اہم، فکر انگیز کتاب ہے۔ درد کے ہاں صوفیانہ واردات اور مذہبی فکر مل کر ایک ایسے نظام کو سامنے لاتے ہیں جس میں تفکر اور فہم مل کر ایک ہو گئے ہیں۔ بنیادی طور پر تصوف کا منصب تہذیب نفس اور اصلاح فرد ہے۔ اسی لیے اس میں دو پہلو ہمیشہ نمایاں رہے ہیں۔ ایک احترام و عظمت انسان اور دوسرا اخلاق۔ ان دونوں سے معاشرے میں ایک ایسا توازن قائم ہو جاتا ہے کہ انسانی و معاشرتی رشتے گہرے اور مربوط ہو جاتے ہیں۔ تصوف کے ذریعے انسانی اہمال کا چشمہ فرد کے باطن سے بھونٹا ہے اسی لیے فرد کی زندگی میں وسیع الشرب، بے لوثی اور اہثار پیدا ہو جاتے ہیں۔ وہ لوگ جو تصوف پر فراہمیت کا الزام لگاتے ہوئے یہ کہتے ہیں کہ تصوف نے ہمیشہ دور زوال میں ملیولیت حاصل کی ہے اور اس کے ثبوت میں زوال، بغداد اور زوالِ دہلی کی مثال پیش کرتے ہیں وہ بھول جاتے ہیں کہ اس دور میں تصوف ہی نے انسان کے زخموں پر مرہم رکھ کر آجے لیا حوصلہ دیا اور اس کی زندگی میں نئے معنی اور نیا مقصد پیدا کر کے اس زوال کی مٹا دینے والی ہستی سے بجا لیا۔ اگر اٹھارویں صدی میں تصوف یہ کام نہ کرتا تو مسلم معاشرہ زوال کی دلدل سے باہر نہیں نکل سکتا تھا۔ درد کا دور دیکھو ! دہلی تباہ حال ہے، ایک وسیع سلطنت روٹی کے گالوں کی طرح اڑ رہی ہے۔ اخلاق حالت تباہ ہے۔ سیاسی و معاشی ابتری نے ہر چیز کو اپنی جگہ سے ہٹا دیا ہے۔ انسانی رشتے بے معنی ہو گئے ہیں۔ شکستگی و حسرت کی اور غم و الم نے بد حال کر دیا ہے۔ اس دور کا فرد ان حالات میں موت کی دعا تو مانگ سکتا تھا لیکن زندگی کی آرزو نہیں کر سکتا

تھا۔ تصوف نے اس دکھی انسان کو اس ہولناک طوفان میں اپنے سائبان کے نیچے پناہ دی اور اس میں لیا حوصلہ، زندگی میں نئے معنی و مقصد پیدا کر کے اسے دوبارہ زندہ کر دیا۔ دور زوال میں ذہنی و معاشرتی اختلافات لکڑی کی طرح سخت ہو جاتے ہیں اور متضاد تصورات میں ہم آپس کی ممکن نہیں ہوتی۔ اس دور میں شاہ ولی اللہ، خواجہ بہد ناصر غنڈلیب، مرزا مظہر جانجانا اور خواجہ میر درد نے اپنے حوالہ دہ طرز عمل اور طرز فکر سے اس معاشرے کے وجود باطنی میں ہم آپس کی پیدا کرنے کی کوشش کی۔ مرزا مظہر جانجانا ہندوؤں کی بت پرستی کو تصور شیخ سے مشابہت دیتے ہیں اور ان کے مجسمے کو سجدہ عبودیت نہیں بلکہ سجدہ تنہیت سمجھتے ہیں۔ اس دور میں وہ ہم آپس کی تصوف ہی نے پیدا کی اور فردوسی اختلافات کو دور کر کے انسانی سطح کو بحال کرنے میں مدد دی۔ درد اپنے عمل سے، اپنی فکر سے، اپنی تصانیف اور شاعری سے یہی خدمت اہم دیتے ہیں :

نظر چپ دل بہ کی دیکھا تو مسجودِ خلایق ہے

گوئی کعبہ سمجھتا ہے گوئی مسجد ہے بت خانہ

بت پرستی ہے اب نہ بت شکنی کہ ہمیں تو خدا سے آن بینی

میر درد کا تصور شاعری بھی انہی تصورات سے جنم لیتا ہے۔

درد کے نزدیک شاعری گوئی ایسا کمال نہیں ہے کہ آدمی اسے اپنا ہشہ

بنا لے اور اس پر ناز کرے۔ وہ شاعری کو انسانی ہنروں میں سے ایک ہنر

سمجھتے ہیں بشرطیکہ اسے صلہ حاصل کرنے یا دلایا کھانے کے لیے استعمال نہ

کیا جائے۔ شاعر کا منصب یہ نہیں ہے کہ وہ شاعری کو مدح یا ہجو کے لیے

استعمال کرے یا دلایا کھانے کے لیے درپردہ مارا مارا بہرے۔ ۶۱ درد کے نزدیک

شاعری ان معارف تازہ کا اظہار ہے جو قلب شاعر پر وارد ہوتے ہیں۔ ۶۲ کلام

موزوں و مربوط ایک عجیب لذت رکھتا ہے جس سے دل کی کلی گھول اٹھتی

ہے۔ ۶۳ حرف موزوں و خوش مضمون بالطبع دل میں گھر گھر لیتا ہے۔ ۶۴ درد

کے نزدیک شاعری ایک نہایت منجیدہ سرگرمی ہے جس کا مقصد یہ ہے کہ

شاعر اپنے واردات قلبہ اور تجربات باطنی کا اظہار کرے اور اس طور پر کرے

کہ شعر سننے والے کے دل میں گھر گھر لے۔ اسی لیے انہوں نے شاعری کو مدح و

ہجو سے ملوث نہیں کیا اور حال و قال کو شاعری میں ملا کر ایک کر دیا :

شودہ نہیں ایسا عبت ہرزہ سرائی

کچھ بات کہیں گے جو گوئی کان ملے کا

”میرا فال میرے حال کے موافق ہے اور میرا حال میرے فال کے مطابق ہے۔ جو کچھ میرے دل میں ہے وہی زبان پر ہے“ ۶۵ :

شعر میں میرے دیکھنا مجھ کو ہے میرا آئینہ صفائے سخن
شاعر ایک ایسا لقمہ سرا ہے جو عشق و محبت کی گہلیات کو درد آموز لہجے میں
پیان کرتا ہے۔ ۶۶۔ اسی کے ساتھ درد نے نے دو ہاتھ اپنی شاعری کے بارے
میں اور کہی ہیں :

(۱) میرے سخن ہائے شیریں ایک ایسا خوانِ نعمت ہے کہ جسے میں
نے اہل ذوق کے لیے چن دیا ہے۔ ۶۷

(۲) ایسا گلِ سخن جس میں معرفت و حقیقت موجود ہو ، اس گلزار میں
چہت گم باب ہے۔ ۶۸

درد نے اسی لفظ ”نظر سے شاعری کی اور اس میں معرفت و حقیقت کے ایسے
پھول کھلائے جو اب تک گلزار شاعری میں گم باب تھے :

پھولے گا اس زمیں میں بھی گلزار معرفت
ہاں میں زمینِ شعر میں یہ رقم ہو گیا

اسی لیے درد کی شاعری میں نئی سطح پر ہمیں غیر معمولی احتیاط نظر آتی ہے۔
وہ اپنے قلب کی انہی کیفیت و واردات کو بیان کرتے ہیں جنہیں وہ اہل ذوق
کے سامنے اعتماد کے ساتھ پیش کر سکیں۔ اسی لیے ان کے ہاں ، میر کی طرح ، سارا
شاعرانہ تجربہ بیان میں نہیں آتا بلکہ تجربوں کا ایک ”انتخاب“ بیان میں آتا ہے۔
تجربوں کا جس انتخاب درد کی طاقت بھی ہے اور کمزوری بھی۔ طاقت ان معنی
میں کہ ان کا سارا کلام سراہا انتخاب ہے اور کمزوری ان معنی میں کہ ان کے
ہاں تجربے کی وہ ”بہرہوریت“ نہیں ہے جو میر کے ہاں ملتی ہے۔ تجربوں کے
”انتخاب“ کی وجہ سے درد کی شاعری کا مطالعہ دو نقطہ ہائے نظر سے کیا جا
سکتا ہے۔ ایک وہ نقطہ نظر جس کا اظہار انھوں نے خود اپنے تصور شاعری
میں کیا ہے اور دوسرا وہ کہ جیسی ان کی شاعری آج ہمیں نظر آتی ہے۔ پہلے
مطالعے کے لیے ہمیں ان کی زندگی اور ان کے خیالات کو سامنے رکھ کر مطالعہ
کرتا ہوگا اور دوسرے مطالعے کے لیے ہمیں سب کچھ بھول کر صرف یہ دیکھنا
ہوگا کہ درد کا کلام آج ہمیں کیسا لگتا ہے۔ ان کے تجربے آج ہمیں کس
حد تک اور کس طور پر متاثر کرتے ہیں اور ان کی نوعیت کیا ہے۔

انسانی فطرت کا سب سے قوی جذبہ عشق ہے اور عشق اردو غزل کی روح
ہے۔ اس عشق کی دو نوعیتیں ہیں — ایک بجاوی ، دوسری حقیقی۔ بجاوی

عشق وہ ہے جس میں ایک انسان دوسرے گوشت پوست کے انسان سے محبت کرتا ہے۔ اس عشق میں احساسِ جسم موجود رہتا ہے اور جسمانی وصل کی چاہی ہوئی آرزو عاشق کے وجود کو سرشار رکھتی ہے۔ اس عشق کی نوعیت یہ ہے کہ جب وصلِ محبوب حاصل ہو جاتا ہے تو اس میں وہ شدت اور تڑپ باقی نہیں رہتی جو گھومکن سے چاڑ گھدوائی ہے۔ یہ عشق عارضی ہے۔ دوسرا عشق حقیقی ہے جس میں عشق بے لوث ہوتا ہے۔ اس میں وصل کی تڑپ، اضطراب کی کیفیت اور سرشاری تو وہی ہوتی ہے لیکن وصل جسمانی کی آرزو نہیں ہوتی۔ یہ عشق خدا سے کیا جاتا ہے۔ اس عشق میں عاشق کا قابِ مادہ سے خالی ہو جاتا ہے۔ یہ وہ عشق ہے جو صوبہ کا راستہ اور منزل مقصود ہے اور جسے عشق حقیقی کا نام دیا جاتا ہے۔ بعض صورتوں میں عشق کا سفر عشقِ حقیقی سے شروع ہوتا ہے لیکن عام طور پر اس کی پہلی سڑھی عشقِ مجازی ہے جسے ”الحجازِ قطرة الحقیقہ“ کے الفاظ سے ادا کیا جاتا ہے اور مرشد اس عشق کا رخ عشقِ اللہ کی طرف موڑ دیتا ہے۔ اسی عشق سے انسان حقیقت کو دریافت کرتا ہے، اس کا ادراک و شعور حاصل کرتا ہے۔ اگر دیکھا جائے تو بنیادی طور پر جذبہ عشق تو ایک ہی ہے لیکن اس کے روپ مختلف ہیں۔ جب جذبہ عشق کا اظہار کیا جاتا ہے تو لسانی زبان میں اس کے لیے الفاظ و علامات ایک ہی ہوتے ہیں۔ اسی لیے شاعری میں عشقِ مجازی و حقیقی کا اظہار ایک ہی طرح سے کیا جاتا ہے۔ یہی صورتِ حافظ و سعدی کی شاعری میں ملتی ہے اور یہی صورتِ درد کے بابِ نظر آتی ہے۔ جب درد کی شاعری کو ان کی زندگی کے حوالے سے دیکھا جاتا ہے تو ان کی شاعری میں حقیقت کا رنگ جھلکنے لگتا ہے اور جب دوسرے پہلو سے دیکھا جاتا ہے تو اس میں عجاز کا رنگ جھلکنے لگتا ہے۔ حقیقت کی سطح پر ”شراب“ عشقِ حقیقی کا اشارہ بنتا ہے مگر ”شرابِ معرفت“ بنتا جاتی ہے اور ”بہرِ مفاہ“ ”مرشدِ کلیل“ بن جاتا ہے۔ مولانا حالی نے ”مقدمہ شعر و شاعری“ میں میر درد کے خالص عجازِ اشعار کی، حقیقت و معرفت کے نقطہ نظر سے، تشریح کر کے یہ بات واضح کی ہے کہ عجاز و حقیقت کے پرہیز بیان کی سطح ایک ہے۔ اسی لیے حقیقت میں عجاز چھپا ہوا ہے اور عجاز میں حقیقت۔ خود درد نے، جیسا کہ ان کے تصورِ شاعری سے واضح ہے، اس میں گزائر معرفت کے بھولنے پر زور دیا ہے۔ اسی لیے ان کی شاعری وجودِ باطنی اور غیرات و واردات کے اظہار کا ذریعہ ہے۔ علم الکتاب میں ”گفتگوئے موحدانہ پر استعاراتِ شاعرانہ“ کے تحت شاعری میں اپنے اسی موحدانہ نقطہ نظر کا عجاز

پہلی گھیا ہے ۔

شاعری درد کے لیے ایک قسم کی عبادت ہے ۔ وہ شاعری اسی طرح کرتے ہیں جیسے مذہبی عبادت کو انتہاک و غلوس دل سے ادا کرتے ہیں ۔ میں وہ غلوس ہے جو ان کے کلام کو احساس و فکر اور اظہار کی سطح پر آہنی کی طرح صاف و شفاف بنا دیتا ہے ۔ درد کے لیے تصوف ”برائے شعر گفتن خوب است“ کا معاملہ نہیں ہے بلکہ اس جذبہ ”عشق کا اظہار ہے جس سے وہ سرشار ہیں اور ان تجربات کا اظہار ہے جن سے وہ خود گزرے ہیں ۔ ذرا دہر کو اگر ان اشعار کو نظر انداز کر دیا جائے جن میں مجاز کا رنگ بہت واضح ہے ، تو باقی اشعار میں درد کے ہاں تصوف کے بنیادی تصورات اور تجربات ہمیں نظر آئیں گے جو اس دور تک کسی دوسرے شاعر کے ہاں اس طور پر نہیں ملتے ۔ عشق حقیقی ان کی شاعری کا غالب جذبہ ہے ۔ میر کے ہاں بھی تصوف ہے اور بہت ہے لیکن یہ ان کی شاعری کا غالب جذبہ نہیں ہے ۔ درد کے ہاں صوفیانہ فکر ، جذبے کی چمک اور تجربے کی گرمی کے ساتھ مل کر اس طرح جلوہ نما ہوتی ہے کہ ان سے پہلے کسی اور شاعر کے ہاں اس طرح بیان میں نہیں آتی ۔ اس تخلیقی عمل میں ان کی عظمت کا راز پوشیدہ ہے ۔ اگر درد کے اشعار میں یہ لہر نہ ہوتی تو وہ میر کی شاعری کے دریا میں قطرہ بن کر غائب ہو جاتے اور میر کے مقابلے میں دوسرے درجے کے شاعر رہ جاتے ۔ اسی انفرادیت کی وجہ سے وہ اردو زبان کے بڑے شاعر ہیں لیکن میر یا غالب کی طرح آفاقی شاعر نہیں ہیں ۔

درد کے تصور عشق کے مطابق عشق ہی سے نظام کائنات قائم ہے ۔ عشق ہی انسان کو علویت بخشتا ہے ۔ عشق ہی انسانی علتوں کا طہیب ہے ۔ عقل عاجز ہے اور عشق رسا ۔ جب عشق کی حکمرانی قائم ہوتی ہے تو انسانی اقدار پروان چڑھنے لگتی ہیں ۔ امام غزالی اور مولانا روم نے عقل پر عشق کی حکمرانی قائم کی اور اسے نظام تصوف کا بنیادی مسئلہ بنا دیا ۔ یہی تصوف کی پہلی منزل ہے ۔

درد اسے طرح طرح سے اپنے اشعار میں بیان کرتے ہیں :

باہر نہ آ سکی تو قیدِ خودی سے اپنی
اسے عقل نے حقیقت دیکھا شعور بُرا
یارِ بہ گھیا طلسم ہے انداک و نہم ہاں
دوڑے ہزار آپ سے باہر نہ جاسکے
جس مستِ عزت پہ گمہ تو جلوہ نما ہے
گھیا تاب گزر ہووے عقل کے قدم کا

درد کے ہاں عشق ہی زندگی اور مقصد زندگی ہے ۔ میں لذت اور میں جذبہ ہے :
 اے درد چھوڑنا ہی نہیں مجھ کو جذبہ عشق
 کچھ گھبرا ہے اس نے چلے برگہ کاہ کا
 عشق پر چند سدا جان سری گھساتا ہے
 یہ یہ لذت تو وہ ہے جی میں جسے باتا ہے

صوبہ عقل کو بے کار نہیں سمجھنے لیکن ان کا علیدہ یہ ہے کہ حقیقت مطلق کا
 ادراک عقل کے ذریعے نہیں ہو سکتا ۔ یہ کام صرف عشق ہی انجام دے سکتا ہے ۔
 درد کے ہاں عشق کا یہ تصور ہے ۔ اگر تصوف کے نقطہ نظر سے درد کی شاعری
 کا مطالعہ کیا جائے تو وہ سارے تصورات ، جو تصوف میں بنیادی حیثیت رکھتے
 ہیں ، درد کے ہاں صفائی فکر و اظہار کے ساتھ اس طور پر ملیں گے کہ اس سے
 چلے آردو شاعری میں اس طور پر بیان نہیں ہوئے ۔ یہی ارب کی شاعری کی
 القادیت ہے ۔

درد کے لڑدیک عشق مجازی ”مرشد“ کی محبت کا نام ہے ۔ یہ عشق مجازی
 مطلوب حقیقی تک پہنچا دیتا ہے ۔ ”عشق مجازی کہ جو عشق حقیقی تک پہنچا
 دیتا ہے وہ مرید کے لیے عشقِ پر ہے ۔“ ”علم الکتاب“ میں کئی جگہ درد
 نے اسی مسئلے پر روشنی ڈالی ہے ۔ جب درد کہتے ہیں :

تم آ کر جو پہلے میں مجھ سے ملے تھے
 نکھوں میں چاندو سا کچھ گر دیا تھا
 اپنے لڑدیک بالغ میں تجھ بن
 جو شجر ہے سو نخل سام ہے

تو وہ ”عشق پر“ میں چلتے ہوئے دل کی آواز سناتے ہیں ۔ درد کے اظہار کو
 اس زاویے سے دیکھتے تو ان میں کیفیت عشق کا رنگ بدل جاتا ہے ۔ ایک
 بزرگ نے جب میر درد کے مندرجہ ذیل دو شعر یہ کہہ کر سنائے کہ ان میں
 رسول خدا کے معراج پر جانے اور اس کے بعد فراق و ہجر کی پوری داستان
 چھپی ہوئی ہے تو ہمیں ان میں نئے معنی اور نئی وسعتوں کا پتا چلا حالانکہ
 ہم اب تک ”بوسہ بہ پیغام“ کی لذت اور قربت و دوری کے عشقہ چلو ہی سے
 لطف اندوز ہوتے رہتے تھے :

مدت سے وہ تباہ تو موقوف ہو گئی اب کھ گاہ بوسہ بہ پیغام رہ گیا
 گھر تو دونوں پاس ہیں لیکن ملاقاتیں کہاں
 آمد و رفت آدمی کی ہے یہ وہ باتیں کہاں

درد کی صوفیانہ فکر میں وحدت الوجود اور وحدت الشہود الگ الگ نہیں بلکہ ایک ہیں۔ یہی استزاج ان کی شاعری میں ملتا ہے :

مشتق آہیں میں ہیں اہل شہود
درد آنکھیں دیکھو بسا ہم ایک ہیں
عشر کثرت میں دیکھو وحدت ہے
نہد میں درد با فراغ ہوں میں
وحدت نے ہر طرف ترے جلوے دکھا دیے
بردے تعینات کے جو تھے الہا دیے
ہوئے گپ وحدت میں کثرت سے خلل
جسم و جان گو دو ہیں ہر ہم ایک ہیں

جب یہ بردے الہ جاتے ہیں تو ترک کی منزل آتی ہے اور عاشق فکر جہاں سے
سے نیاز ہو جاتا ہے۔ یہی فقر کی اصل دولت ہے۔ اسی سے استقلال اور مقصد
حیات پیدا ہوتا ہے اور خلوت و جلوت ایک ہو جاتے ہیں :

اپنے تئیں تو کام کچھ غرہ و جامہ سے نہیں
درد اگر لباس ہے دہندہ عیب پوش
زنجار ادھر کھولیں مت چشم حلاوت
یہ فقر کی دولت ہے کچھ افلاس نہیں ہے
آواز نہیں نہد میں زنجیر کی ہرگز
ہر چند کہ عالم میں ہوں عالم سے جدا ہوں

درد نے کثرت سے صوفیانہ تصورات اور اصطلاحات مثلاً حقیقت و مجاز ، عشق و
عقل ، قلب و نظر ، ذکر جلی و خلی ، دل زلہ و دل مردہ ، جبر و اختیار ،
خلوت در العین ، سفر در وطن ، فنا فی اللہ ، جزو و کل ، مکان لامکان ، فنا و
بقا ، بے ثباتی و بے اعتباری ، عینیت ، وجود والا ، خودی ، وحدت و کثرت ،
توکل و فقر وغیرہ گو اپنی شاعری میں استعمال کیا ہے۔ لیکن یہ سب تصورات
جذبات کے ساتھ مل کر درد کے تجربے کا حصہ بن کر آئے ہیں اسی لیے اثر انگیز ہیں۔
یہ چند شعر دیکھئے :

ارضی و سما کہناں تری وسعت کو پا سکے
میرا ہی دل ہے وہ کہ جہاں تو رہا سکے
موجود ہو جھٹتا نہیں کوئی کسی کے تئیں
توحید بھی تو ہوتی نہیں ہے عیاں ہنوز

اے درد مثلِ آئینہ ڈھونڈ اس کو آپ میں
 بیرونِ در تو اپنی قدم گدہ ہی نہیں
 نہ ہم غافل ہی رہتے ہیں نہ کچھ آگہ ہوتے ہیں
 مجبور ہیں تو ہم ہیں غبار ہیں تو ہم ہیں
 اے مے غبر تو آپ سے شاقل نہ بدھ رہ
 جوں شعلہ یانِ سفر ہے ہمیشہ وطن کے بیچ
 مانندِ فلکِ دل متوطن ہے سفر کا
 معلوم نہیں اس کا ارادہ ہے کدھر کا

اس قسم کے اشعار بڑی تعداد میں درد کے اردو کلام میں ملتے ہیں۔ ان کی
 رباعیاں تو عام طور پر تصوراتِ تصوف ہی کو بیان کرتی ہیں۔ درد نے چونکہ
 غزل میں، جہاں ایک شعر دوسرے شعر سے معنی و مفہوم کے اعتبار سے مختلف
 ہوتا ہے، اپنے تصوراتِ تصوف پیش کیے ہیں اس لیے ان میں وہ ربط و تسلسل نہیں
 ہے جو مولانا روم اور مولانا جامی کی مثنویوں میں ملتا ہے لیکن اگر درد کے اشعار
 کو نظامِ تصوف کی تلاش میں مرتب کیا جائے تو ہمیں ان کے ہاں تسلسل و ربط
 کا احساس ہوتا ہے۔ مثلاً ”موت“ کا تصور ہی لیجیے۔ موت انسانی فکر کا سب
 سے بڑا مسئلہ رہی ہے۔ اقبال کی تخلیقی قوت کا سرچشمہ بھی یہی ہے۔ درد کے
 ہاں ہمیں اس تصور میں ایک ایسا ارتقا نظر آتا ہے جہاں اس مسئلے کو صوبالہ
 سطح پر حل کیا گیا ہے۔ چلے یہ شعر پڑھیے :

مانندِ حساب آنکہ تو اے درد کھلی تھی
 گھونچا نہ پر اس بحر میں عرصہ کوئی دم کا
 آہ معلوم نہیں ساتھ سے اپنے شب و روز
 لوگ چائے ہیں چلے سو یہ کدھر جاتے ہیں

ہاں موت محض ایک سوال ہے۔ ایک الجھن ہے لیکن اگر انسان خدا میں گم
 ہو کر وجودِ مطلق سے ہوسٹ ہو جائے تو پھر وہ ابدی زندگی سے ہم کنار
 ہو جاتا ہے۔ اسی لیے درد کے ہاں مرگ کا احساس ہمیں ڈھانسا نہیں ہے بلکہ
 زندگی کو سمجھنے اور اس کا عرفان حاصل کرنے کا شعور عطا کرتا ہے۔ درد
 کو چل چلاؤ کا شدید احساس ہے لیکن اسی کے ساتھ : ع ”جب لٹک بس چل
 سکے ساحر چلے“ کہہ کر وہ زندگی کا اثبات بھی کرتے جاتے ہیں :

میں گو نہیں ازل سے پر تا ابد ہوں باقی
 میرا جنوں آخر جا ہی بھڑا قدم سے

یہاں زندگی موت پر غالب آ جاتی ہے :

نہ ہوجھو گچھ ہمارے ہجر کی اور وصل کی باہیں
چلے تھے ڈھونڈتے جس کو سو وہ ہی آپ ہو ایشیے
گھر دیکھئے تو مظہر آثار بقا ہوں
اور سمجھئے جو بے عکس مجھے عمر فنا ہوں

درد کی شاعری ایسے بُر اثر انداز میں صوفیانہ تصورات کا اظہار کرتی ہے کہ درد اور تصوف ایک ہو جاتے ہیں اور یہی ان کی انفرادیت ہے ۔ ان اشعار میں اگر ہمیں اثر و تاثیر کی کمی کا احساس ہوتا ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ ناواقفیت کی بنا پر ، تصوف کے اشارے ہم سے ابلاغ نہیں کرتے ورنہ یہ وہ اشعار ہیں جن پر اہل تصوف ، اپنے جذبات و واردات کی ترجمانی دیکھ کر ، سر دھتے ہیں ۔ ان اشعار کا مقابلہ ولی ، مظہر اور میر و سدا کے اس لوح کے اشعار سے کیجئے تو یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ یہ ایک ایسی شاعری ہے جو اس سے پہلے اُردو میں نہیں ہوئی اور اس سطح پر کوئی دوسرا شاعر میر درد کو نہیں پہنچتا ۔

اسی صوفیانہ انداز نظر سے درد کے ہاں عظمت انسان کا تصور پیدا ہوتا ہے جو طرح طرح سے ان کی شاعری میں ابھرتا ہے ۔ عظمتِ انسان درد کی فکر کا بنیادی تصور ہے ۔ یہی وہ تصور ہے جو آگے چل کر غالب اور اقبال کی شاعری میں جلوہ گر ہوا ۔ یہ چند شعر دیکھئے :

ہاوجودیکہ بر و بسال نہ تھے آدم کے
وہاں پہنچا کہ فرشتوں کا بھی مقدور نہ تھا
جلوہ تو ہر اک طرح کا ہر شان میں دیکھا
جو کچھ کہ سنا مجھ میں سو انسان میں دیکھا
انسان کی ذات سے ہیں خدائی کے کھیل یاں
بڑی کہیاں ، بساطِ پادشہ گر شاہ ہی نہیں
باغِ جہان کے گل ہیں یا خار ہیں تو ہم ہیں
گر ہار ہیں تو ہم ہیں ، انہماک ہیں تو ہم ہیں
ارض و ما کہیاں نری وسعت کو پا سکے
میرا ہی دل ہے وہ کہ جہاں تو ما سکے

درد کی شاعری میں ہمیں ایک سوچنے اور فکر کرنے والے ذہن کا گہرا

احساس ہوتا ہے۔ یہ احساس ہمیں اس دور کے کسی اور شاعر کے ہاں نہیں ملتا۔ درد کے ہاں احساس فکر کے تابع ہے جب کہ میر کے ہاں فکر احساس کے تابع ہے۔ اسی سے ان دونوں شاعروں کی انفرادیتی جنم لیتی ہے۔ اردو شاعری میں یہی وہ فکری رجحان ہے جو غالب اور اقبال کے ہاں ابھر کر ایک نئے عروج سے ہم کنار ہوتا ہے۔ اگر درد اور غالب کی شاعری کا ایک ساتھ مطالعہ کیا جائے تو ہمیں غالب کے ہاں وہی انداز فکر اور رویہ ملے گا جو درد کا تخلیقی رویہ ہے، اسی لیے درد اور غالب کے لہجے، آہنگ، الفاظ اور اسیری میں بڑی مماثلت دکھائی دیتی ہے۔ خواجہ میر درد اردو شاعری میں اسی فکری رجحان کے قائلہ سالار ہیں۔ یہی اردو شاعری کی صوفیانہ روایت ہے اور انہی معنی میں درد صوفی شاعر ہیں :

ہو بے قائلہ سالار طریقہ قدسا درد

چوب فنی قدم خلق گویا راہ نما ہوں

درد کی صوفیانہ شاعری کے سلسلے میں یہ رائے ہم نے ان اشعار کو سامنے رکھ کر قائم کی ہے جن میں تصوف اور صوفیانہ تصورات واضح طور پر بیان ہوئے ہیں اور پندرہ سو اشعار پر مشتمل درد کے دیوان اردو میں ایسے اشعار کی خاصی بڑی تعداد ہے۔ لیکن ان اشعار کے علاوہ ایسے اشعار ہیں جن میں خاصی تعداد میں ملتے ہیں جن کا رخ واضح طور پر عشقِ مجازی کی طرف ہے۔ صوفیانہ اشعار کے مقابلے میں درد کے یہ اشعار ایک عام قاری کی توجہ اپنی طرف اس لیے زیادہ مبذول کراتے ہیں کہ ان میں عشقِ مجاہدہ اس زبان میں اور اس سطح پر بیان ہوا ہے جس کے علامات و کنایات سے ہم چلنے سے واقف ہیں۔ اسی لیے جب ہم درد کی کوئی غزل پڑھتے ہیں تو، علامات و اصطلاحات سے ناواقفیت کی بنا پر، صوفیانہ اشعار ہمارے ذہن کو اس طور پر گرفت میں نہیں لیتے جس طرح مجازی رنگ عشق کے اشعار اپنی گرفت میں لیے لیتے ہیں۔ اسی لیے درد کی شاعری کے بارے میں ہم یہ رائے قائم کر لیتے ہیں، جس کا اظہار سب سے پہلے خود راقم الحروف نے اپنے ایک مضمون^{۱۰۰} میں کیا تھا کہ درد عشقِ مجازی کے شاعر ہیں۔ اس نوع کے اشعار میں جو والہانہ پن (Passion) ہمیں محسوس ہوتا ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ اشعار ہم سے، بغیر کسی پردے کے براہ راست مخاطب ہوتے ہیں۔ حالانکہ صوفیانہ اشعار میں تفکر اور تجربہ دونوں مل کر آئے ہیں لیکن ان کو سمجھنے یا ان سے لطفِ الدوز ہونے کے لیے ایک ذرا سی فہمی تربیت کی ضرورت پڑتی ہے۔ اب ہم درد کے اس حصہ^{۱۰۱} شاعری کا مطالعہ

گزیب کے جس میں عشق کی نوعیت مجازی ہے ، حالانکہ بالآخر یہ سونا
 بھی دوسرے سونے سے مل کر درد کی شاعری کے دریا کو ہلکا دار کر
 دیتا ہے ۔

اہل تحقیق درد کے حالاتِ زندگی میں کسی عشق کی داستان نہ پا کر محض
 قیاس کے طوطا مینا اڑاتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ایسے عشقیہ اشعار کسی کی تیغ نظر
 کے گھائل ہوئے بغیر نہیں کہے جا سکتے ۔ ان میں گہرے عشقیہ تجربات بیان ہوئے
 ہیں ۔ اصل بات یہ توں ہے کہ درد نے کسی انسانی ہستی سے عشق کیا یا نہیں ۔
 دیکھنا یہ ہے کہ ان کے ہاں جو عشقیہ تجربات اور قلبی واردات شعر کے سانچے میں
 ڈھلے ہیں ان کی نوعیت کیا ہے ؟ ایک حساس انسان اور بڑے شاعر کے لیے
 عشق کے ایک لمحے کا تجربہ ، تخلیقی سطح پر وہ کام کر سکتا ہے جو ایک عام
 انسان کو ساری عمر عشق کرنے سے بھی حاصل نہیں ہو سکتا ۔ اس مشلیہ
 تجربے کا رخ ان کی شاعری میں میر جیسا ہے اور میر جیسا ہوئے ہوئے بھی میر
 جیسا توں ہے ۔ اس تجربے کو سمجھنے کے لیے پہلے درد کے یہ دس پندرہ شعر
 پڑھیے :

نیل عاشق کسی معشوق سے کچھ دور نہ تھا
 ہر ترسے عہد سے آگے تو یہ دستور نہ تھا
 کچھ ہے خبر بھی تیر کو کہ الہ الہ کے رات کو
 عاشق تیری کلی میں کئی بار ہو گیا
 ان لبوں نے نہ کی مسجھائی
 ہم نے سو سو طرح سے مہ دیکھا
 تو بن گئے گھر سے کل گیا تھا
 اپنا بھی تو جی نکل گیا تھا
 شب تک چر ہوا تھا وہ سلام
 اپنا بھی تو جی پگھل گیا تھا
 میں سامنے سے جو مسکرایا
 بولک اس کا بھی درد ہل گیا تھا
 ذکر میرا ہی وہ کرتا تھا مریحاً لیکن
 میں جو پہنچا تو گہا خبر نہ مذکور نہ تھا
 تم آکر جو پہلے ہی مجھ سے ملے تھے
 نگاہوں میں جادو نا کچھ کر دیا تھا

چلے کہیں اس جا بہ کہ ہم تم ہوں اکیلے
 گوشہ نہ ملے گا کوئی میدان ملے گا
 عرق کی بوند اس کی زلف سے رخسار پر لپکی
 تعجب کی ہے جسا کہ یہ بڑی خورشید پر شبم
 یوں تو ہے دن رات میرے دل میں ہی اس کا خیال
 جن دلوں اپنی بفل میں تھا سو وہ راتیں گہاں
 صورتوں میں خوب ہوں گی شمع کو حور بہشت
 پر گہاں یہ شوخیان ، یہ طور ، یہ عیویاں
 آگے ہی بت کہے تو کہے ہے نہیں نہیں
 تجھ سے ابھی تو ہم نے وہ باتیں کہیں نہیں
 گہاں میں جب ترا بوسہ تو جیسے قند ہے یارے
 لگا تب کہنے پر قند مکرر ہو نہیں سکتا

وہ لکھیں جو چار ہوتی ہیں — برچھیاں ہیں کہ بار ہوتی ہیں
 شام بھی ہو چکی کہیں اب تو آ شنائی کہ رات چلتی ہے
 جس کی جی ہی میں وہی بات نہ ہونے والی
 ایک بھی اس سے ملاکات نہ ہونے والی
 وہ دختِ رز کہ چھلتی پھرتی ہے جہان کو
 کہتے ہیں درد پاس بھی اک رات رہ گئی
 اب یہ چند شعر بھی پڑھیے :

ہر میں مرے وہ صیم پر آیا نہیں ہنوز
 مقصود میرے دل کا پر آیا نہیں ہنوز
 جوں جوں وہ کٹے ہے تو یہی آتی ہے جی میں
 پھر چھوڑے اور باتیں منا کیجئے اس سے
 اگر بے حجابانہ وہ بت ملے غرض پھر تو اللہ ہی اللہ ہے
 آ پھنوں میں بتوں کے دام میں یوں
 درد یہ بھی خدا کی قدرت ہے
 یا تو وہ راتیں تھیں یا تو یہ دلوں کا پھیر تھا
 ہاتھ اب لکھے نہیں تب ہاتھ دیواہا گئے
 واشد گہر تو درد کے بھی ساتھ چاہیے
 ہمدردیسا بے گہول لگا اے کلبدن گہر

میں کہان اور خیال بوسہ کہان
 منہ سے منہ ہوں بھڑا دھسا کس نے
 ہر گھڑی ڈھانپنا چھپانا ہے
 الغرض تو یہ تو دکھانا ہے
 تو چونکنا عیب ہے کسی بات کے لیے
 میں آگیا ہوں صرف ملاقات کے لیے
 بول ہی محسوس جھگڑے میں دگرے میں ہو گئی
 ہر دن خراب ہوتے تھے جس رات کے لیے

میر درد کا یہ عشقہ تجربہ ایک ایسا تجربہ ہے جس میں عشق کی نوعیت نہ صرف
 عجازی ہے بلکہ عاشق کی آرزوئیں ، اس کے احساسات و جذبات اپنے اضطراب و
 بے قراری کے ساتھ موجود ہیں ۔ جان احساس جسم ابھی ہے اور خواہش جسم
 ابھی ۔ تو میں ہم پر کو لانے ، بندر کیا کہولنے ، منہ سے منہ بھڑانے اور پاؤں
 دھانے کا اظہار کھل کر ہوا ہے ۔ یہ عشق اس سے کیا جا رہا ہے جس کے
 طور اور محبوبان حور بہشت سے بڑھ کر ہیں ۔ لیکن جان یہ بھی محسوس ہوتا ہے
 کہ میر درد اظہار عشق احتیاط کے ساتھ ذرا دھب کر کر رہے ہیں ۔ ان کا
 عشق میر کے عشق کی طرح بے عیاں نہیں ہے ۔ ان کے ہاں عشق میں مایوسی و
 ناکامی کا نہیں بلکہ لذت دید کا احساس ہوتا ہے ۔ ان کی محبوب عورت ہے :

دل مجھے کیوں ہے بے کالی ایسی گسوت دیکھی ہے اچھلی ایسی
 خوں ہوتا ہے دل کا باب آؤ مہدی ہاؤں میں گھرا مل ایسی

درد کے ہاں مشکل سے دو چار شعر ہیں سبز و خط کا ذکر آیا ہے ۔ اسی لیے ان
 کے جذبات عشق فطری ہیں ۔ ان کے ہاں بھر کی آزمائش بھی ہے اور اضطراب و
 بے قراری بھی ، قول و قرار کی باتیں بھی ہیں اور چھڑ چھاڑ بھی ۔ لیکن ان
 سب باتوں کے باوصف ان کے عشق میں وصل و قربت کا احساس زیادہ ہے ۔
 میر کی طرح درد لاکھوں سے کام نہیں لیتے بلکہ ان کے ہاں عشق کے مسکرانے
 سے محبوب کا ہونٹ بھی ہل جاتا ہے ۔ اسی لیے درد کا تجربہ میر کے غم الگیز
 تجربے سے مختلف عشقہ تجربہ ہے ۔ اس سطح پر درد کی کمزوری یہ ہے کہ وہ
 عشق کے سارے تجربے بیان نہیں کرتے بلکہ تجربوں کا انتخاب بیان کرتے ہیں ۔
 میر چونکہ عشق کے ہر چھوٹے بڑے ، ادھوڑے اور پورے تجربے کو بیان کر
 دیتے ہیں اسی لیے میر کے ہاں احساس و جذبہ کا دریا متلاطم ہے جب کہ درد کے
 ہاں جذبات میں ٹھہراؤ اور سکون ہے ۔ درد کو اپنی محترم شخصیت کا احساس

ہے اس لیے وہ اظہارِ عشق میں ڈرتے اور دہتے سے نظر آتے ہیں۔ درد کے اشعار میں نشتریت تو ہے لیکن یہ نشتریت اسی لیے میر جیسی نہیں ہے۔ میر مجنون عاشق ہیں لیکن درد یا ہوش عاشق ہیں۔ میر اپنے غمِ عشق کو، نئی اثر کی سطح پر ایک نئے اسم کے نشاط میں تبدیل کر دیتے ہیں۔ درد کے عشق میں، مجازی رنگ کے باوجود، حقیقی رنگِ شعر کے مزاج میں ویسے ہی چھپا ہوا ہے جیسے میر کے صولیاۃ اشعار میں عشقِ مجازی موجود ہے۔ یا یوں کہہ سکتے ہیں کہ درد کے مجاز میں حقیقت ویسے ہی چھپی ہوئی ہے جیسے میر کی حقیقت میں مجاز چھپا ہوا ہے۔ درد کی شاعری کا عاشق ناکام، آوارہ اور شکست خوردہ نہیں ہے بلکہ اس کے عشق میں محبوب کی طرف سے جوابِ عشق کا جذبہ کارفرما ہے۔ درد کا محبوب برچائی نہیں ہے۔ اس کی بھی ایک سطح اور شخصیت ہے۔ وہ بھی باہوش ہے۔ میر کے ہاں سلیقے سے لہنے کی وجہ عاشقِ زار ہے جب کہ درد کے ہاں عشق میں عاشق و معشوق دونوں شریک ہیں۔ لیکن اس کے باوجود عشقِ مجازی کی سطح پر درد میر سے چھوٹے شاعر ہیں۔ ان کی اصل الفردیت تو اس میں ہے کہ انھوں نے صولیاۃ تجربات کو شاعری میں اس طور پر سمجھا کہ تفکر اور جذبہ موثر اظہار کے ساتھ مل کر ایک جان ہو گیا۔ انھوں نے اردو شاعری میں اپنے فکری اندازِ نظر اور فلسفہ و فکر کے اظہار سے ایک ایسی روایت کو جنم دیا جو اردو شاعری میں ایک نئی چیز تھی اور جس میں گوئی دوسرا اس دور میں ان کا شریک نہیں ہے۔ اس اندازِ فکر نے آئندہ دور میں اردو شاعری کو ایک نیا رخ دیا۔

یہ تھے میر درد کی شاعری کے دو رخ لیکن ان دونوں رخوں میں ایک ہی شخصیت اور اس کے مخصوص و منفرد مزاج کا رنگ موجود ہے۔ میر درد کا کلام سراپا انتخاب ہے۔ اسے بڑھ کر ایک صاف و شفاف آئینے کا احساس ہوتا ہے جس میں خواجہ میر درد کی شخصیت، سیرت اور مزاج کی لطافت جلوہ نما ہے۔ میر درد نے اپنے فکری و جذباتی تجزیوں کو جس انداز، جس سادگی و صفائی اور لطافت و نفاست سے بیان کیا ہے اس نے ان کی شاعری کو روشن کر دیا ہے۔ درد کے طرزِ ادا کی خوبی یہ ہے کہ ان کے ہاں فکر و معنی کا رشتہ لفظوں کے ساتھ پورے طور پر قائم ہے۔ اس ہم آہنگی سے ان کے ہاں ایک منفرد طرز اور لہجہ پیدا ہوا ہے۔ وہ بڑی سے بڑی بات کو دو مصرعوں میں ایسی سادگی، صفائی و برکاری سے بیان کر دیتے ہیں کہ وہ اس سطح پر میر کے ساتھ گھڑے نظر آتے ہیں۔ ان کے ہاں فارسی عربی الفاظ و تراکیب بھی خاصی تعداد میں

موجود ہیں لیکن شعر پڑھتے ہوئے یہ راستے کا کاٹنا نہیں پتے بلکہ طرز شعر میں جذب ہو کر ایک جان ہو جاتے اور شعر کی اثر انگیزی میں اضافہ کرتے ہیں۔ ان کی شاعری میں ایک مقصد بھی موجود ہے لیکن یہ مقصد شاعری میں کیریہ بن کر ظاہر ہوا ہے۔ اظہار کا ہٹاؤ سنگھار، اہتمام اور فن شعر کے لوازمات بھی جزو شاعری بن کر آتے ہیں۔ درد و لگنی کے شاعر نہیں ہیں۔ ان کا طرز ان کے فکر کی طرح سادگی، صفائی و پاکیزگی لیے ہوئے ہے۔ اس سادگی میں اکثر وہ سطح پیدا ہو جاتی ہے جہاں نظم و نثر کی سرحدیں مل کر ایک ہو جاتی ہیں اور جسے سہل بیعت کا نام دیا جاتا ہے۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے :

ان لبوں نے لہ کی مسحاتی ہم نے سو سو طرح سے مر دیکھا
قصہ زلف ہار کیا گھیسے ہے دراز اور عمر ہے کوتاہ
ہم نہ گہنے تھے منہ نہ چڑھ اس کے درد کچھ عشق کا سزا پایا
دشمنی میں منہ نہ ہووے گا جو ہمیں دوستی نے دکھایا
دل زبانی کے ہاتھ سے سالم نکولی ہوگا کہ رہ گیا ہوگا
شام بھی ہو چکی کہیں اب تو آشتیاں کہ رات جاتی ہے
آخر الامر آگیا ہوگا کچھ تمہارے بھی دھیان بڑی ہے
خواجہ میر درد کا یہ نازیل لیکن بے اختیار سا طرز اپنے اندر مخصوص قسم کی شگفتگی رکھتا ہے۔ اس میں ہلکا سا جذباتی اثر بھی شامل ہے اسی لیے وہ دل پر اثر کرتا ہے۔ اسی مخصوص طرز کی وجہ سے میر درد کے بہت سے اشعار ضرب العثل بن کر ہماری روزمرہ کی زبان کا حصہ بن گئے ہیں۔ یہ چند شعر دیکھیے جن سے ہم صبح چلے سے واقف ہیں :

وائے نسا کلامی کہ وقت مرگ یہ ثابت ہوا
خواب تھا جو کچھ کہ دیکھا جو منہ المانہ تھا
درد دل کے واسطے پیدا کیا انسان کو
ورنہ طاعت کے لیے کچھ کم نہ تھے گترویاں
روندے ہے نظروں ہا کی طرح خلق باب مجھے
اے عمر رفتہ چھوڑ گئی تو کہاں مجھے
سر دامن ہیہ شیخ ہماری لہ جائیو
دامن چھوڑ دیں تو فرشتے وضو کریں
ساتیا باب لگ رہا ہے چل چلاؤ
جب تلسک ہی چل سکے سامنے چلے

ان اشعار میں لفظوں کی ذر و بہت ، سادگی و صفا کے ساتھ انسانی تجربے کا وہ پہلو بھی موجود ہے جس سے ہر زمانے اور ہر دور کے انسان کو واسطہ پڑا ہے ، اس لیے یہ شعر ہمارے اظہار کا حصہ بن گئے ہیں ۔ اس طرز ادا کے خمیر میں اثر موسیقی بھی موجود ہے لیکن یہ موسیقی اثر خود نہیں ہے بلکہ نئے ہوئے تار سے اوپر اٹھتی ہوئی دھیمی گئی اس میں سہایت گئی ہوئے ہے ۔ اس بات کی وضاحت کے لیے یہ دو تین شعر پڑھیے :

مثلاً نگین جو ہم سے ہوا کام رہ گیا
ہم رو سیما چسائے رہے نام رہ گیا
ایک تو ہوں سکھتہ دل تہ پہ پہ جو رہ چلا
شعری عشق واہ واہ ، جی نہ ہوا مہ ہوا
اوروں سے تو پسنے ہو نظروں سے ملا نظریں
ابھر کو نظر کسوں پہنکی بھی تو نزدیکہ
یا وہ غزل جس کا مطلع یہ ہے :

تجہی کو جو ہاں جلوہ فرما نہ دیکھا
برابر ہے دلہا کو دیکھا نہ دیکھا

یہاں ہمیں طلیے ، تال اور سرتگی کی ملی جلی لہے ، تال کا اثر واضح طور پر محسوس ہوتا ہے جس نے ان کے چوہر شاعری اور طرز ادا کو ایک ہر اثر آہنگ دیا ہے ۔ میر درد کی زبان ویسی ہے جو میر و سودا کی زبان ہے ۔ جیسے میر و سودا کی زبان کے بہت سے الفاظ آج متروک ہو گئے یا بدل گئے ہیں ، وہی صورت درد کی زبان کے ساتھ ہے ۔ مثلاً درد کے ہاں کہہو ، کہیں ، کہنے ، نک ، لت ، ہیں گے ، غیبہ سوا ، ان نے ، دیکھوں ہوں ، انہوں کی ، ہو جیو ، لے ڈونیاں ، ہائیاں ہیں وغیرہ الفاظ اور اصل و خمیر ملنے ہیں ۔ ان چند بدل ہوئی یا متروک صورتوں کے علاوہ میر درد کی زبان ویسی ہی صاف و شستہ زبان ہے جو آج بولی جاتی ہے ۔ درد نے محاورہ و روزمرہ کا استعمال کثرت سے کیا ہے لیکن انہوں نے میر کی طرح خالص عوام کی زبان کو استعمال نہیں کیا بلکہ ایسے الفاظ اور محاورہ و روزمرہ استعمال کئے جو عوام و خواص میں یکساں طور پر رائج تھے ۔ اسی لیے ان کی زبان یکساں و ہموار ہے ۔

میر درد نے بہت گہم کلام چھوڑا ہے اور وہ بھی گہم و بیش تمام تو صنف غزل میں ہے ۔ تو سری صنف جس میں ان کا کلام ملتا ہے رباعی ہے اور جن کی مجموعی تعداد ۷۰ ہے ۔ رباعی میں ان کی فکر زیادہ واضح اور مربوط انداز میں

ابھری ہے ۔ وہ غزل کی طرح رباعی کے بھی ایک اہم سائبر ہیں ۔ اپنے گم کلام کے باوجود ان کا نام میر و سودا کے ساتھ اس لیے لیا جاتا ہے کہ انہوں نے اردو شاعری کی روایت کو آگے بڑھانے میں وہی کام کیا ہے جو میر و سودا نے کیا ۔ دود چھان ”طریقہ ہدی“ کے ”اول المحندین“ ہیں وہی میر و سودا کی طرح اردو زبان کے بھی ”کلاسیک“ ہیں ۔ اپنے کلام کی خطابت کے باوجود قائم ، سوز و غمیرہ اس دوجے پر نہیں آتے ۔ اگلے باب میں ہم الہی شعرا کا مطالعہ کریں گے ۔

حواشی

- ۱۔ علم الکتاب : خواجہ میر درد ، ص ۸۳ ، مطبع الانصاری دہلی ۱۳۰۸ھ ۔
- ۲۔ آء سود : خواجہ میر درد ، ص ۱۵۶ ، مطبع الانصاری دہلی ۱۳۰۸ھ ۔
- ۳۔ رسالہ ہوش افزا : خواجہ ناصر عندلیب (القلمی) ، ورق ۹۶ ب ، غزلوں پنجاب یونیورسٹی لاہور ۔
- ۴۔ ”نصر عرفان زہی سبب آمد حساب رحلتی“ کے الفاظ ”نصر عرفان“ سے ۹۱ء پر آند ہوئے ہیں ۔
- ۵۔ خواجہ محمد ناصر عندلیب نے رسالہ ہوش افزا (ورق ۹۳ ب) میں ”حج کی طرح“ سے ”جانا لکھا ہے اور ماتی خان مصنف مآثر عالمگیری نے جلد دوم ص ۱۴۱ پر ”وطن واپس چلے گئے“ کے الفاظ لکھے ہیں ۔
- ۶۔ رسالہ ہوش افزا : ورق ۹۹ ۔
- ۸۔ مآثر الامراء : مصباح الدولہ شاہنواز خان (ترجمہ از جہد ایوب قادری) جلد دوم ، ص ۴۳۶ - ۴۳۹ ، مرکزی اردو بورڈ لاہور ۱۹۶۹ء ۔
- ۹۔ ”نکات الشعراء“ : جہد تقی میر ، ص ۳۰ نظامی برہنہ بدایوں ۱۹۳۲ء ۔ اور مقالات حافظ محمود شیرانی ، جلد دوم مرتبہ ، مظہر محمود شیرانی ، ص ۱۳۱ - ۱۴۵ مجلی ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۶ء ۔
- ۱۰۔ خواجہ میر درد کی تصنیف ”علم الکتاب“ (ص ۱۳۷) میں یہ قطعہ تاریخ ولادت ملتا ہے :

در وجود آمد چون ذاتِ آب و ف
ند کہالاتِ اسماست زو جلی
سالِ تساریضی مرا الهام شد
”وا ۱ علم و اسمین و علی“

- ۱۱- "سال وصال آن . . . خواجہ محمد ناصر ہندی المتخلص بہ عندلیب یک ہزار و یک صد و پفتاد و دو شہد بود" رسالہ خواجہ میر درد - "درد دل" مطبع کبیری سہرام ۱۲۶۶ھ -
- ۱۲- علم الکتاب : خواجہ میر درد ، ص ۸۳ -
- ۱۳- قطعات تاریخ (قلی) : سنالہ سنگھ بیدار ، ص ۷۵ ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی -
- ۱۴- درد دل : خواجہ میر درد ، ص ۲۳۲ ، مطبع کبیری ، سہرام ۱۲۶۶ھ -
- ۱۵- قطعات تاریخ (قلی) : سنالہ سنگھ بیدار ، ص ۶ -
- ۱۶- درد دل : خواجہ میر درد ، نور ۲۱۶ ، ص ۱۸۸ -
- ۱۷- مجموعہ "نقز : قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ حافظ محمود شبرانی ، ص ۲۳۰ ، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ع -
- ۱۸- غزل نگار : قائم چاند پوری ، مرتبہ ڈاکٹر افتخار حسن ، ص ۱۰۲ ، ۱۰۳ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۶ع -
- ۱۹- ایضاً : ص ۱۰۳ -
- ۲۰- قالہ درد : خواجہ میر درد ، قالہ ۲۸۹ ، ص ۵۸ -
- ۲۱- قالہ درد : قالہ ۳۷ ، ص ۷ - ۲۲- مجموعہ "نقز : ص ۲۳۰ -
- ۲۲- تذکرہ ہندی : غلام ہدایت مصطفیٰ ، ص ۹۲ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع -
- ۲۳- مردم دیدہ : حاکم لاہوری ، مرتبہ ڈاکٹر سید عبداللہ ، ص ۸۰ ، اورینٹل کالج میگزین ، لاہور -
- ۲۴- نکات الشعرا : ص ۵۳ - ۲۶- نکات الشعرا : ص ۵۳ -
- ۲۵- گل رعنا (قلی) : لجنہ نرائن شفیق ، غزلہ پنجاب یونیورسٹی لاہوری -
- ۲۶- آہ درد : خواجہ میر درد ، ص ۱۱۷ -
- ۲۷- مجمع التفائس : حراج الدین علی خان آرزو (قلی) غزلوہ قومی عجائب خانہ کراچی -
- ۲۸- جام جہاں نما : شوق رامپوری بحوالہ دستور القصاصت ، سید احمد علی خان یکتا ، مرتبہ امتیاز علی خان عرشی ، حاشیہ ص ۳۶ ، رامپور ۱۹۳۳ع -
- ۲۹- تذکرہ ہندی : ص ۹۲ ، ۹۳ -

- ۳۲- کلیات سودا : جلد دوم ، مرتبہ ڈاکٹر محمد شمس الدین صدیقی ، ص ۱۹۹ ،
۲۰۰ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۶ ع -
- ۳۳- تذکرہ مسرت الزا : اسرافہ الہ آبادی ، مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۷۷ ،
۷۸ ، مطبوعہ معاصر پبلشرز -
- ۳۴- طبقات الشعراء : قدوت اللہ شوق ، مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۱۷۲ ، مجلس
ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ ع -
- ۳۵- لالہ درد : خواجہ میر درد ، ص ۲ ، مطبع الانصاری دہلی ۱۳۰۸ھ -
- ۳۶- لالہ درد : ص ۶ -
- ۳۷- "نئی و لم سال ہوئے کچھ صحیفہ" واردات تسوید کردہ - "لالہ درد : ص ۲ -
- ۳۸-۳۹- علم الکتاب : ص ۹۱ - ۴۰- علم الکتاب : ص ۲ -
- ۴۱- علم الکتاب : ص ۹۵ - ۴۲- ایضاً : ص ۳ تا ۸ -
- ۴۳- "نئی صد و چہل و یک لالہ موافق اعداد اسم ناصر دارد - "لالہ درد :
ص ۵۰ -
- ۴۴- مجمع النوائس (قلسی) : غزولہ لومی عجائب خالہ کراچی -
- ۴۵- دیوان درد اردو : مطبوعہ نظامی پریس بدایون ۱۹۲۲ ع -
- ۴۶- نکات الشعراء : ص ۵۳ -
- ۴۷- غزن نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ عبدالحق ، ص ۳۹ ، المبین ترقی اردو
اورنگ آباد دکن ۱۹۲۹ ع -
- ۴۸- ایضاً : ص ۳۹ -
- ۴۹- تذکرہ شعرائے اردو : میر حسن ، ص ۶۶ ، المبین ترقی اردو دہلی ۱۹۳۰ ع -
- ۵۰- دو تذکرے (جلد اول) : مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۲۵۱ ، پبلشرز پھار ،
۱۹۵۹ ع -
- ۵۱- دستور التفصاحت : حکیم احمد علی خان بکنا ، مرتبہ امتیاز علی خان عرشی ،
ص ۳۹ ، ہندوستان پریس رامپور ۱۹۳۳ ع -
- ۵۲- علم الکتاب : ص ۸۵ - ۵۳- ایضاً : ص ۸۵ و ۸۶ -
- ۵۴- لالہ درد : ص ۷۷ ، مطبع شاہجہانی یوہان ، ۱۳۱۱ھ -
- ۵۵- علم الکتاب : ص ۸۶ -
- ۵۶- اردو دائرہ معارف اسلامیہ : جلد اول ، ص ۶۰۹ - ۶۱۰ ، پنجاب
یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۳ ع -

- ۵۸۔ خواجہ میر درد : ڈاکٹر وحید اختر ، ص ۸۶ و ۸۵ ، المین شرقی آرکائیو (ہند) علی گڑھ ۱۹۷۱ع ۔
- ۵۹۔ برعظیم پاک و ہند میں ملت اسلامیہ : ڈاکٹر اشتیاق حسین قریشی (ترجمہ) ہلال احمد (ذہری) ۔ ص ۱۹۵ ، ۱۹۶ ، کراچی یونیورسٹی ۱۹۶۷ع ۔
- ۶۰۔ دردِ دل : خواجہ میر درد ، ص ۱۴۹ ۔
- ۶۱۔ نالہ : درد : ص ۹ ، مطبع الانصاری دہلی ۱۳۰۸ع ۔
- ۶۲۔ شمع محفل : ص ۲۸۳ ۔ ۶۳۔ ایضاً : ص ۱۸۳ ۔
- ۶۳۔ آہِ سرد : ص ۱۰۳ ۔ ۶۵۔ ایضاً : ص ۱۲۳ ۔
- ۶۶۔ آہِ سرد : ص ۸۸ ۔ ۶۷۔ نالہ : درد : ص ۳۶ ۔
- ۶۸۔ دردِ دل : ص ۲۰۸ ۔
- ۶۹۔ آہِ سرد : خواجہ میر درد ، آہ ۸۱ ، ص ۸۵ ۔
- ۷۰۔ تنقید اور تجزیہ : ڈاکٹر جمیل جالبی ، مضمون ”آدھا شاعر“ ص ۱۶۲ تا ص ۱۹۰ ، مشتاق ہیک ڈپو ، کراچی ۱۹۶۷ع ۔

اصل التباسات (فارسی)

- ص ۲۴۵۔ ”از اتفاقات ورودی صبیحہ“ واردات بحضور پر اور در سال وصال . . . حضرت خواجہ محمد ناصر مہدی المتخلص بہ غنایب ہیک ہزار و یک صد و ہفتاد و دو شہید بود ہم چنین از تقدیر الہی حسن اتفاق اختتام مسودات این ختم التمنیفات اسال ارجحال این عاصی بر معاصی فقیر خواجہ میر مہدی المتخلص بہ درد . . . رو نمود ۔ اما خاموشی حسن خانہ ، اختتام این شمع محفل در ہمیں شہر صفر ۱۱۹۹ھ یک ہزار و یک صد و نود و نہ ہجری مقدس ظاہراً توام با سکوت خانہ بالطیرے انجام این درد دل درو مقدر است ۔“
- ص ۲۶۔ ”در وسط چوانی کسب علوم رسمہ از عقائد و معقولات و اصول نمونہ وغیرہ ما بقدر ضرورت نمونہ ام ۔“
- ص ۲۶۔ ”ماہ چند از خدمت افتادہ مراتب مفتی دولت مرحوم مدفور بر اکتساب فنون رسید بہت گجاست ۔“
- ص ۲۶۔ ”پیش ازین بہ سیاہی پیشگی بہ اعزاز و امتیاز بسر می برد ۔“

- ص ۷۶ "از چندی به انوار واند بزرگوار دست ازان کار باز داشته به
سجاده طاعت به کمال غر و شجاعت می گزراید."
- ص ۷۶ "پنوز عالم جوانی باقی بود که دست ازین عالم فانی و عی ثبات
گشاید و درسته بست و نه سالگی لباس درویشانه پوشید."
- ص ۷۶ "ساج من متجالب الله است و حق بر این امر همه وقت گواه که
خود بنود گویندگان می آیند . . . نه آن که تغییر اینها را می طلبد
و شنیدن سرود را چون دیگران عبادت می فهمد بلکه همان معامله
نه انکار می کنم و نه این کار می کنم در پیش است و عقیده من
همان است که عقیده بزرگان من است . اما چون درین ابتلا حسب
مرضی الهی گرفتارم تاچار خدا هم بیامزد."
- ص ۷۶ "در علم موسیقی بدرجه مهارت بود که سرآمد سرود سربانی میان
فیروز خان از جناب کرامت مآب ایشان نقش درست می نمود."
- ص ۷۲۸ "شاه گشن در علم موسیقی دخل تمام داشتند."
- ص ۷۲۸ "جوانی ست خیلے صاحب لہم و ذکا."
- ص ۷۳۱ "چونکہ این فقیر طبع مؤوی نے ہم دارد و درد تخلصی می کنند این
رباعی بطریق یادگار درین رسالہ تحریر نمود."
- ص ۷۳۱ "بیشتر ازین رسالہ یعنی اکثر وارد در حضور اقدس جناب امیر
المحمدین حضرت لید، گاهی دامت برکاتہ درسته یک ہزار و یک صد
و ہفتاد و دو ہجری تحریر یافتہ بود."
- ص ۷۴۲ "اکثرے از عزیزان باعث شدند کہ آہم تو نواند و نکات این
مختصر در خلال مجالس پیش ما بیان می گئی بطریق شرح برنگار
. . . و رموزے کہ درین عبارت موجزست مفصل باظہار دو آر
. . . و مفید خواص و عوام واکما . . . ہندہ بموجب درخواست
ایشان رجوع بجناب ملہم معالی عم نوالہ نمود . . . زیرا کہ تحریر
متن ہم بطریق ورود بودہ . . . و فقیر از طرف خود بتکلف چیزے
الزود نہ نمودہ."
- ص ۷۴۴ "چون کلمہ ہوالناصر در ابتدا بر سر مسودہ ہر وارد ہرر گشتہ
بود و در رسالہ کتاب نیز بیان اسم داشتہ شد لادر ہر مقام اول

مشهود و مذکور پس اسم ساس و لام ناسی شود و چون بموجب حدیث شریف شروع بر امر تسمیه می باید اول بر وارد که جدا جدا وارد گردیده و بر یک مطلب علیحدہ دارد بسم الله تحریر نموده آمد :-

ص ۵۳۵ "فارسی ہم خوب می گوید . . . رباعی اکثر می گوید و خوب می گوید :-"

ص ۵۳۶ "آیات دیوانی قریب بقصد شعر از نظر گذشته یعنی لب لباب و نحاس انتخاب است :-"

ص ۵۳۶ "رساله در علم تصوف مسمی بر واردات بر سراینده چند تصنیف گردد که متعلق بدیدن است :-"

ص ۵۳۶ "دیوانی اگرچه مختصر است لیکن چون کلام حافظ سراپا انتخاب :-"

ص ۵۳۶ "دیوان ریخته اش اگرچه بزاوایت متجاوز نیست لیکن همه یک دست و احتیاج به انتخاب نه دارد :-"

ص ۵۳۷ "گویند که دیوان او هم مثل دیگر ضخیم بود و روزی خود متوجه شد قریب یک بزاو و بالعبد شعر مع رباعیات انتخاب کرده بانی را پاره نمود به آب شست - حالا برچه رواج دارد بیان منتخب دیوان است :-"

ص ۵۳۸ "اے فرزندان این کار دیگرانست کار ما نیست - اگر اراده ما چنین می بود در وقت خود طریق خویش را مسمی باسم خود چون دیگران میکردیم - ما همه فرزندان در هر عینیت گم ایم و غرق یک قلم - لام ما نام هست و نشان ما نشان هد - محبت ما محبت هدست و دعوت ما دعوت هد علی الله علیه و علی اله وسلم - این طریق را طریق هدیه باید گفت که بیان طریق هدست علیه السلام و ما از طرف خود چیزی بر آن نیفزوده ایم - سلوک ما سلوک نبوی است و طریق ما طریق هدی :-"

ص ۵۳۸ "علم آست که مصلح علم بود و دانش کمال نه آنکه بحث و جدل فزاید و در امور دینی خلل نمود :-"

ص ۷۶۹

”اے صاحبانِ ادعاے ما ہمیں ست گدہ ہند ایران و سرحدانِ ما
 ہدیائے خالصی ہوئے اللہ - شا از غلطی خود و شراکتِ نفسانیت
 خویش دو طریقہ واحدہ ایشان تفرقِ احداث می کنید و اہل حق
 را کہ باہم متفق اللہ جدا و مغائر از ہم دیگر می فہمید و چون
 در شا این خلل تفرق قاسد بسبب استنادِ اِلہانہ و تصورِ عقل پیدا
 شدہ بود حق تعالیٰ حضرت امیر المومنین را بر شا فرستاد تا باز
 دعوتِ بطرفِ ہمان طریقہ واحدہ مجدیہ فرمایند و از کثرتِ برودت
 جذب نمایند -“

ص ۷۷۰-۷۷۱

”وطن در سفر گدہ اشارت از مقامِ روانے نفس و اتفاق است و در
 مراقبہ حیر من الله ق الله رو می نماید - اصطلاحِ جدیدہ مختص باہن
 نقیر و مسلوکہ طریقہ مجدیہ است -“

ص ۷۷۲

”قال من موافق حال من است و حال من مطابق قال من
 است - ہاں در دل دارم کہ بر زبان می آرم -“

ص ۷۷۶

”عشق مجازی کہ بہ عشق حقیقی قائل می گرداند مرید را عشق
 پیر است -“



قائم ، میر سوز ، میر اثر

قائم چاند پوری اس دور کے ایک ممتاز شاعر ہیں۔ تاریخ ادب میں ان کا الیہ یہ ہے کہ وہ ایک ایسے دور میں پیدا ہوئے جس پر میر و سودا چھا جاتے ہیں اور جن کے سامنے ان سے کم درجے کے کسی شاعر کا چراغ نہ جل سکا۔ خواجہ میر درد اگر فقر و تصوف کو شاعری کا موضوع بنا کر اپنی انفرادیت قائم نہ کرتے تو، اپنی اعلیٰ تخلیقی صلاحیتوں کے باوجود، ان کی حیثیت بھی قائم کی سی ہو سکتی رہ جاتی۔ قائم سودا کی طرح کے شاعر ہیں لیکن سودا نہیں ہیں۔ قائم میر کی طرح کے شاعر ہیں لیکن میر نہیں ہیں۔ ان کی شاعری میں سودا و میر کے رنگ کھل کر اور کھل کر نکھڑے ضرور ہیں لیکن ان رنگوں کے سارے امکانات کا بھرپور اظہار قائم کے ہاں نہیں بلکہ خود سودا و میر کے ہاں ہوا ہے۔ اسی لیے جب میر و سودا کے ساتھ ہم قائم کا کلام پڑھتے ہیں تو میر و سودا ہمیں اپنی طرف کھینچ لیتے ہیں اور قائم کھڑے وہ جاتے ہیں۔ اگر ”در عمل کی تحریک“ کے زیر اثر ابھرنے والے شعرا کی فہرست سے میر و سودا کو الگ کر دیا جائے تو ”دیوان زادہ“ والے حاتم کے باوجود، قائم اس دور کے سب سے بڑے شاعر نظر آتے ہیں۔ لیکن تاریخ کا مطالعہ چونکہ کسی کو اس کے دور سے خارج کر کے نہیں کیا جاسکتا اس لیے قائم کو ہم اس دور کے ہی منظر میں میر و سودا کے ساتھ ہی دیکھیں گے۔

قائم چاند پوری (م ۱۲۰۸/۹۸ - ۱۲۷۳ ع) نے خود اپنا نام جد قیام الدین لکھا ہے^۱ اور اس شہادت کی روشنی میں ہر اس تذکرہ نگار کی رائے، جس نے ان کا نام جد قائم لکھا ہے، نہ صرف غلط ہے بلکہ اس پر بحث کرنا یا بعد کی باتیں بہت کے اقارب خاندان کی رائے کو بطور سند^۲ پیش کرنا، محض غلطی ہے۔ قائم نصیب چاند پور (ضلع جمنور) کے رہنے والے تھے۔^۳ بچپن میں اپنے بڑے بھائی کے پاس (جن کا اقلص منعم تھا) دہلی آ گئے۔ جوں ”خرد سالی“ میں

قائم نے اپنے گھر پر ناجی کو دو تین بار دیکھا تھا۔^{۳۰} قائم نے خود بھی لکھا ہے کہ: "آغازِ شعور سے اب تک بادشاہی ملازمت کر کے دار السلطنت دہلی میں گزارا اور مقضائے طبیعت کے باعث سارا وقت عالی مقدس شعرا کی صحبت میں بسر کیا۔"^{۵۱} اس سے اس بات کا بھی پتا چلا کہ دہلی ہی میں ان کی تعلیم و تربیت ہوئی اور یہی ان کا ذوقِ شاعری پروان چڑھا۔ میر نے اپنے تذکرہ "لکائن الشعراء" (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۳ء) میں انھیں "جوانے است خیر و طیر" ، حسن پوست ، نوکر پیشہ"^{۵۲} لکھا ہے۔ "لکائن الشعراء" لکھنے وقت خود میر کی عمر تیس سال بھی اور کم و بیش یہی عمر اس وقت قائم کی ہوگی۔ قائم بادشاہ کی سرکار میں نوپ خانے میں ملازم تھے۔ اس زمانے میں میر سوزیسی جوہر ملازم تھے اور اسی لیے میر سوز و قائم میں قرب بھی۔^{۵۳} ۱۱۶۶ھ/۱۷۵۳ء میں صفدر جنگ کی بناوت اور خانہ جنگی کا سلسلہ شروع ہوا اور ۱۱۶۷ھ/۱۷۵۴ء میں عائد الملک نے مرہٹوں کی مدد سے وزارت پر قبضہ کر کے احمد شاہ کو تخت سے اتار کر اٹھاکوٹیا^{۵۴} اور عزیز الدین کو عالمگیر ثانی کے لقب سے غنیمت سلطنت پر فائز کر دیا۔ اسی زمانے میں قائم کی ملازمت بھی ختم ہو گئی۔ یہ وہ دور تھا کہ سلطنت کا شیرازہ تیزی سے بکھر رہا تھا اور اہل ہند ترکی وطن کر کے قلیوں کی طرح بکھر رہے تھے۔ ملازمت سے الگ ہو کر قائم نے اس فرصت کو غنیمت جانا اور اپنا تذکرہ ، جسے انھوں نے "جرباد احوال سخنوران مقدم و حال"^{۵۵} لکھا ہے اور جس کا معروف تاریخی نام "غزنیہ لکائن"^{۵۶} (۱۱۶۸ھ/۵۵ - ۱۷۵۳ء) ہے ، لکھنے کا ارادہ کیا۔ چونکہ "غزنیہ لکائن"^{۵۷} ۱۱۶۸ھ میں مکمل ہوا اس لیے ترکی ملازمت کا واقعہ ۱۱۶۷ھ/۱۷۵۴ء میں پیش آنا چاہیے۔ لیکن اس زمانے میں بھی وہ دہلی ہی میں رہے۔ نواب نعمت اللہ خان دہلوی کے بیٹے کی شادی کا قطعہ تاریخ ، جس سے ۱۱۶۹ھ/۵۶ - ۱۷۵۵ء برآمد ہوتے ہیں ، ان کے کباب میں موجود ہے۔ ایک قطعہ احمد شاہ ابدالی کے نبلی سے چلے جانے پر بھی لکھا ہے جس سے ۱۱۶۹ھ برآمد ہوتے ہیں۔ لیکن تاریخ کی رو سے ابدالی جہادی الثانی ۱۱۷۰ھ/جون ۱۷۵۷ء کو دہلی سے رخصت ہوا۔ اس کے معنی یہ ہوتے کہ ۱۱۷۰ھ/۱۷۵۷ء تک قائم دہلی میں تھے۔ اس کے بعد وہ اپنے وطن چاند پور چلے گئے۔ چاند پور بھی وہ جہیں سے کہ پیشہ سکے۔ یہ زمانہ قائم کی معاشی پریشانیوں کا زمانہ تھا۔ تلاشِ معاش میں وہ بسولی ، آلہ ، امروہ ، سمبھول اور مراد آباد گئے جس سے ان کے کلام سے چلتا ہے۔ اس عرصے میں انھیں ایک چھوٹی سی اسی کا قاضی بھی مقرر کیا

گیا لیکن وہاں کے قاضی نے اپنے عہدے سے ہٹنے سے انکار کر دیا۔ قائم نے ایک قطعہ ۱۲ میں اس واقعے کو موضوعِ سخن بنا کر لواب کی توجہ مبذول کرائی :

ایک تو عالمِ ادلس ، دوم غریتِ شہر
تیسرے قاضی سے جھگڑا کہ یہ ہے سخت عذاب
کہا قضا چھوٹی سی آگ بستی کی جس پر کہ کوئی
فنگ رہے گا سجدہ کر نہیں کوئی پیشاب
وہ تو چاہے ہے نہ دون ، میں یہی کہتا ہوں کہ لوں
ایک مردار یہ چوں لڑنے ہیں باہم دو کلاب
جب یہ دکھ آن کے کرتا ہوں میں خدمت میں بیان
آپ کہتے ہیں نعمیات ہے میرا عراب

ایک شخص بھی قاضی کی وجہ میں ”کیات قائم“ میں ملتا ہے جس کا ٹیپ کا مصرع ”جس دور میں تو قاضی ہو اس دور یہ لعنت“ ہے اور تین ہجوید رباعیان بھی کیات میں ملتی ہیں۔ قدوت اللہ قاسم ۱۳ نے ”شاید“ کے لفظ کے ساتھ اس قاضی کا نام قاضی عبدالفتاح منبہلی بتایا ہے۔ بحوالہ ۱۱۷۰/۱۵۵۷ع میں یا اس کے بعد ترکہ دہلی گورکھ وہ پریشان روزگار رہے اور ۱۱۸۳/۷۱ - ۱۵۷۰ع میں لواب جہد یا خان امیر نے ، دودا و سوز کے انکار کرنے پر ، قائم کو ٹالڈا آنے کی دعوت دی اور سو روپے ماہوار تنخواہ پر صیفہ شاعری میں ملازم رکھ لیا۔ ۱۳ ٹالڈا آنے سے پہلے قائم بدولی میں تھے۔ اس وقت قدوی لاہوری ، میر جہد نعیم نعیم ، پروانہ علی شاہ پروانہ مراد آبادی ، مہات عشرت ہڈال ، حکیم گنیر منبہلی بھی وہاں موجود تھے۔ ۱۵ مصحفی بھی ۱۱۸۵/۷۲ - ۱۵۷۱ع میں قائم کی سفارش پر ٹالڈا آکر ملازم ہو گئے تھے ۱۶ لیکن یہ محفل بھی اس وقت برہم ہو گئی جب مرہٹوں نے شاہ عالم ثانی کو ساتھ لے کر شاہجہاں خان پر حملہ کیا اور معرکہ ”سکرتال (۲۳ فروری ۱۵۷۲ع) میں اسے شکست دے کر روہیل گھٹ کی اینٹ سے اینٹ پھا دی۔ قائم نے اپنے شہر آشوب میں اس تباہی کو موضوعِ سخن بنا کر شاہ عالم ثانی کو ”شیطان کا نل“ ، ”بھڑوسے خبیث غر“ اور ”شاہ جات ہنہ“ جیسے الفاظ سے مخاطب کیا ہے۔ جب ٹالڈا میں حالات منبہلی تو قائم بہر واپس آ گئے اور معرکہ ”میران کٹڑہ (۱۱۸۸/۱۵۷۵ع) تک چیں رہے۔ اس معرکہ میں حافظ رحمت خان شہید ہو گئے۔ قائم کے مجدد لواب جہد یار خان گرفتار ہوئے اور جب رہا ہوئے تو رام پور آکر دو ماہ کے اندر اندر وفات پا گئے۔ اب قائم بہر سے یار و مددگار تھے۔ ۱۱۹۰/۷۷ - ۱۵۷۶ع ۔

کے لگ بھگ وہ لکھنؤ آئے ۱۷ اور یہیں شاہ کمال ، صاحبِ جمع الانتخاب ، ان کے شاگرد ہوئے اور دو تین سال لکھنؤ میں رہ کر نواب احمد یار خان کے بلائے پر قائم رام پور چلے گئے ۔ قائم آصف الدولہ کے زمانے میں اس وقت پھر لکھنؤ آئے جب شہزادہ سلیمان شکوہ دہلی سے فرار ہو کر لکھنؤ آ گئے تھے۔ جہاں قائم نے سلیمان شکوہ کی خدمت میں ایک قصیدہ پیش کیا جو کلیاتِ قائم میں موجود ہے ۔ صفحہ ۱۸ نے لکھا ہے کہ لکھنؤ کے دورانِ قیام میں قائم نے اپنے قدیم دیہات ، ملک اور یومہ واگزاشت کرانے کی کوشش کی اور آصف الدولہ کے دیوانِ راجہ لکھنؤ رائے بہادر سے چاند پور کے عامل کے نام شدہ جات و پروانہ جات حاصل کرنے میں کامیاب بھی ہو گئے ۔ اس کے بعد چاند پور ہوئے ہوئے وہ رامپور چلے گئے اور یہیں ۱۲۰۸/۵۱۲-۹۸-۱۷۹۳ع میں وفات پائی اور نواب بدایوں خان کے مقبرے میں دفن ہوئے۔ ۱۹ جرات نے بھی یہی مستزاد ہے جس سال وفات نکالا ہے۔ ۲۰

قائم سودا کے شاگرد تھے لیکن سودا کے شاگرد ہونے سے پہلے وہ خواجہ میر درد کے شاگرد ہوئے جس کی تصدیق میر کے ان الفاظ سے بھی ہوتی ہے کہ ”مدت تک میان خواجہ میر صاحب کے گروہ میں داخل رہا۔“ ۲۱ دوسرے تذکروں مثلاً گلشنِ سخن ، تذکرۂ شورش ، تذکرۂ مسرت انزا ، تذکرۂ میر حسن سے بھی اس بات کی توثیق ہوتی ہے ۔ عشقِ عظیم آبادی نے بھی یہی لکھا ہے کہ ”مشقِ شاعری کے آغاز میں اپنے اشعار خواجہ میر درد کے سامنے پیش کیے۔“ ۲۲ لیکن ۱۶۵/۵۱۷-۱۷۹۲ع میں جب بدایوں میر نے اپنا تذکرہ لکھا ، اس وقت وہ سودا کے شاگرد تھے ۔ میر کے الفاظ یہ ہیں ”اب مرزا رفیع کے ساتھ شامل ہیں۔“ ۲۳ اس زمانے میں جب قائم درد کے شاگرد تھے ، ان کی کسی بات پر ہدایت اللہ خان ہدایت سے ان تک ہو گئی ۔ قائم نے ایک مجرورہ قطعہ ۲۴ کہا جس میں حضرت درد گو استاد زمان کہہ کر خطاب کیا اور ان سے ہدایت گو سیدھا کرنے کی اجازت طلب کی :

حضرت درد کی خدمت میں جب آقا قائم نے
عرض کی یہ کہ اے استادِ زمان سنے ہو
اس ہوئے نو ہدایت کو کروں میں سیدھا
وہاں سے ارشاد ہوا یہ کہ میاں سنے ہو
راست ہوئے ہیں گسرت بھی کبھو کچ طبت
نہ ہننے بھی گھیبیں نساخِ کتاب سنے ہو

شاہ ہدایت نے بھی اس کا جواب دیا اور کہا :

چشم انصاف سے دیکھو تو مباح قائم ہم
چاہیے یوں کہ ہدایت کو اب استاد کرو
اور جو کچھ شاعری کا دل میں تھارے ہو گھنٹہ
گنہ چکے ہم تو غزل ، ہازے ہم استاد کرو

فہرست اللہ قاسم ، شاہ ہدایت کے شاگرد تھے ۔ اپنے تذکرے ۲۵ میں نہ صرف یہ
لکھا کہ قائم کے قلم کے آخری شعر بہ طاہر غنی کے اس فارسی شعر کا سرفہ ہے :
کج را بتکلف نتوان راست مسوف
کے تیر توان ساخت از شاخ کبابا

بلکہ یہ بھی لکھا کہ ”نظری خیالت کی وجہ سے ان (سودا) کی شاگردی سے بھی
چلوں کر لی۔“ سودا نے قائم کا مزاج درست کرنے کے لیے ایک مثنوی لکھی
جو آج بھی ”مثنوی در ہجو نوق“ کے نام سے کلیاتِ سودا میں موجود ہے ۔
سودا کی اس مثنوی کو پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ قائم نے اپنی ”جنگِ نزل“
میں سودا کو پکری اور خود کو شیر کہا تھا ۔ سودا نے ہجو سے قائم کی ماضی
کی اور شعر میں پوچھا :

کون اس میدان میں پکری ، کون شیر

بولے جلدی سے اب کیجے نہ دیر

جب بات پڑ گئی تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ لواب نعمت اللہ خان کے بیچ میں
پڑنے سے صلح صفائی ہو گئی اور سودا نے قائم کا لام نکال کر ایک فرضی نام
نوق ڈال دیا ۔ ڈاکٹر افتدا حسن نے لکھا ہے کہ کلیاتِ سودا کے خطوطہ برنقی
موزنم میں یہ ہجو موجود ہے جس میں کہیں نوق کے بجائے قائم درج ہے اور کہیں
مکن میں نوق اور حاشیے پر قائم ۲۶ درج ہے ۔ قائم نے ایک قصیدہ بھی سودا کی مدح
میں کہا جس میں سودا کو ”الفتح الفصحا“ ، ہجر اہلِ سخن“ اور ”سخن پناہ“
کے الفاظ سے خطاب کیا اور دل کھول کر مدح کی ۔ دردِ قلبیہ گوشہ نشین اور
سرکارِ دربار سے بے تعلق تھے ۔ سودا دنیا دار آدمی تھے ۔ بار ہاں ، مجلس ، اسرا و
نوابین کی صحبت کے دلدادہ ۔ سودا کی شاگردی نے قائم کی دو ضرورتیں پوری
کیں ۔ ایک شعر و سخن کی اور دوسری دربار و نوابین سے تربت کی ۔ قائم بھی
سودا کا ”سا“ مزاج رکھتے تھے اور شعر کو معاشرتی رائے اور معاش کا وسیلہ
بنانا چاہتے تھے ۔ اسی لیے یہ استاد کی شاگردی آخر وقت تک قائم رہی اور قائم
بار بار سودا کی استادی کا اعتراف کرتے رہے :

قائم تو جس لٹاکے نہ کہہو یہ ریختہ ہونا بڑے گا حضرت اساد کی طرف
 قائم یہ فیض صحبت سودا ہے ورلہ میں طرح غزل سے میر کے آتا تھا برکتیں
 سودا کی وفات پر قائم نے قطعہ تاریخ وفات بھی کہا جس سے ان کے گہرے
 رنج و غم کا پتا چلتا ہے ۔ سودا اور قائم کے اس طویل رشتے کا پتا اس بات سے
 بھی چلتا ہے کہ قائم کا بہت سا کلام وفات کے وقت سودا کے پاس موجود تھا
 جو وفات سودا کے بعد ، غلطی سے ، کلیات سودا میں شامل ہو گیا اور جو
 کلیات سودا کے اس نسخے میں شامل نہیں ہے جو خود سودا کی لکھوائی زندگی میں
 رچوڑ جونسن کے لیے تیار کرایا گیا تھا ؛ مثلاً قائم کی یہ منظومات ، حکایات اور
 اشعار غلطی سے سودا کے کلام میں شامل ہیں :

۱۔ حکایت : سف کے زمانے کا تاریخ دان

یہ لکھتا ہے احوال وارفغان

(کلیات قائم ، جلد دوم : ص ۱۳۸ - ۱۴۰)

۲۔ حکایت : مٹا ہے کہ یک مرد آزاد طور

جزا لئے نہ رکھتا تھا اسباب اور

(ایضاً : ص ۱۳۰ - ۱۳۱)

۳۔ حکایت : مٹا جانے ہے اک مہوش کا حال

کہ رکھتا تھا ساریت کہیا کا خیال

(ایضاً : ص ۱۳۳ - ۱۳۴)

ف۔ شیخ چاند نے اپنی تصنیف ”سودا“ میں ، نائے حکایات اور منظموں کی
 نشاندہی کی ہے اور لکھا ہے کہ ”یہ اشعار حقیقتاً سودا کے نہیں ہیں ۔“
 (ص ۱۰۸ - ۱۱۱) ، مطبوعہ النجمن ترقی اردو اورنگ آباد (۱۹۳۹ع) ۔
 ڈاکٹر خلیق انجم نے بھی انہی سات چیزوں کی نشاندہی کی ہے ۔ (مرزا
 رفیع سودا ، ص ۵۰۳ - ۵۰۴ ، مطبوعہ النجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ
 ۱۹۶۶ع) ۔ ڈاکٹر افتخار حسن مراد کلیات قائم (مقدمہ ص ۱۸ - ۲۲ ،
 مطبوعہ مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۵ع) نے کلیات سودا کے آٹھ قافی
 نسخوں کا جائزہ لے کر قائم کے اس کلام کی نشاندہی کی ہے جو سودا کے
 کلام میں غلطی سے شامل ہو گیا ہے ۔ ان کی تحقیق سے نہ صرف ، تاہم
 تصدیق ہوئی ہے بلکہ ۸ - ۱۰ کا انہولپ نے مزید اضافہ کیا ہے ۔
 مقالہ ”قائم کے لیے ہم نے ڈاکٹر ادنا حسن کا مرتبہ کلیات استعمال کیا ہے ۔“

-(ج - ج)

۴۔ مثنوی در ہجو طفل یتیم باز :

ایک لونڈا یتیم کا ہے گھلاڑ
نور میں اس کی . . . بے بزار

(ایضاً : ص ۱۵۸ - ۱۶۴)

۵۔ مثنوی در ہجو شدت سرما :

مردی اب کے برس ہے اتنی شدید
صبح لنگے ہے کالینا غورشد

(ایضاً : ص ۱۸۴ - ۱۹۰)

۶۔ مثنوی رمز الصلوٰۃ کی ایک حکایت :

منا ہے کہ ایک مرد اہل طرین
نسایت میں واقع ہوا تھا خلق

(ایضاً : ص ۲۴۱ - ۲۴۴)

۷۔ مثنوی عشق درویش :

الہی شعلہ زن گھر آتھر دل
تپ دل دے بہ قدر خواہش دل

(ایضاً : ص ۲۹۵ - ۳۰۶)

ان کے علاوہ یہ چیزیں بھی کلیات سودا میں شامل ہوتی ہیں :

۸۔ تفسیر بر غزل امیر خسرو :

شیخ تونسہ بود ہوئے ہا ترا ہندار نیست
ہت گندہ ویران ہو ہا ہوں برہمن یک ہار نیست

(ایضاً : ص ۵۱ - ۵۳)

۹۔ ایک غزل جس کا مطلع یہ ہے (۹ شعر) :

نخل امید گریوں گم ہارا ہو آہ سبز
اس باغ میں کبھو نہ ہوا برگہ کاہ سبز

(کلیاتِ قائم ، جلد اول : ص ۸۲ - ۸۴)

۱۰۔ ایک شعر :

ٹوٹا جو کعبہ کون سی بد جائے غم ہے شیخ

کچھ قصر دل خوب کہ بتایا نہ جائے گا (ایضاً : ص ۹)

سودا کی طرح قائم بھی جلد بھڑکنے والا تیز مزاج رکھتے تھے ۔ سودا عام

طور پر ہجو میں پہل نہیں کرتے تھے ۔ ندوی لاہوری ، لغوت کشمیری ، میر

خاشاک ، فاخر مکین ، ہند تہی مرثدہ کو وغیرہ کی جو ہجویات سودا نے لکھی ہیں ان سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ سب جوانی ہجویں ہیں ۔ خود قائم کے بارے میں سودا کی ہجو بھی جوانی ہجو ہے ۔ لیکن قائم کے لیے کسی بات پر غصہ آ جانا ہجو کے لیے کافی جواز تھا ۔ ہجویات میں قائم جلد گئی پر اُتر آئے تھے ۔ تاضی کی جو ہجویات کلیات قائم میں موجود ہیں ان میں غصے کے ساتھ نعلین الفاظ کے استعمال سے قائم کے مزاج کی تیزی اور شدت کا پتا چلتا ہے ۔ جب ناراض ہوئے تو ہند تہی میر کو ایک رباعی میں ”میر غمیر“ لکھ دیا اور ان کے ”سید“ ہوئے کے بجائے ”نالیانی“ ہونے کی طرف اشارہ کیا ۔ قائم کے مزاج میں اس دور کے نوجوانوں کی طرح دو دھارے ساتھ ساتھ بہتے نظر آتے ہیں ۔ ایک حسن پرستی اور دوسرا تصوف کی طرف میلان ۔ میر نے ان کی حسن پرستی^{۷۷} کی طرف اشارہ کیا ہے ۔ درد سے ان کی عقدت اور مشورۂ سخن تصوف کی طرف میلان کا پتا دیتا ہے ۔ قائم کی طویل مثنوی ”رمز الصلوٰۃ“ پھر خواجہ میر درد کے رسالے ”اسرار الصلوٰۃ“ سے متاثر ہو کر لکھی گئی ہے ۔ جب جوانی گزر گئی اور زمانے کا سرد گرم چمک لیا تو بالآخر قائم نے درویشی اختیار کر لی ۔ مثنیٰ نے ۱۸۸۵ء/۱۲۲۱ھ کے لگ بھگ انھیں لباس درویشی میں دیکھا تھا^{۷۸} بھگتا^{۷۹} اور شاہ گمال^{۸۰} نے بھی میں لکھا ہے ۔ قدرت اللہ شوق نے انھیں ”ہمایاں آدم ہامزہ ، اہل درد ، متواضع ، خلیق ، سہذب صورت ، پاکیزہ سیرت“^{۸۱} کے الفاظ سے یاد کیا ہے ۔ قائم کو بھی سودا کی طرح امراء کی صحبت اور ان کا توسل پسند تھا ۔ ایک طرف یہ معاشی ضرورت تھی اور دوسری طرف معاشرے میں عزت و احترام کا سبب تھا ۔ قصیدہ گوئی میر کی مجبوری تھی ۔ یہ سودا کا فطری میلان تھا ۔ جس میلان قائم کے مزاج میں بھی نظر آتا ہے ۔ قائم فارسی غری پر بھی قدرت رکھتے تھے اور فنونِ سخنوری میں باکمال تھے ۔^{۸۲} قائم نے میر و سودا کی طرح کم و بیش ہر صنف سخن میں طبع آزمائی کی اور میر کی طرح ایک تذکرہ بھی لکھا لیکن ان سب باتوں کے باوجود وہ اس دور کے ممتاز شاعر ضرور ہیں لیکن سودا ، میر اور درد کی طرح منفرد شاعر نہیں ہیں ۔

قائم چاند پوری کی تصانیف دو ہیں ۔ ایک ”کلیات قائم“^{۸۳} اور دوسری ”غزلیں نکات“^{۸۴} ۔ کلیات قائم ان کی ساری شاعری پر مشتمل ہے جس میں ۷۰۰ غزلیات ، ۹۹ اردو رباعیات ، ۲ مستزاد رباعیاں ، ۳ قطعات ، ۳ متفرقات ، ۷ قصیدے ، ۲ مسمیات ، ۱ ترویج ہند ، ۱ قصائد ، ۱ حکایات ، ۱ مختصر مثنویاں ، ۳ طویل مثنویاں ، ۲ سلام ، ۳ مرثیے کے علاوہ فارسی کی ۲۰ غزلیات ،

م ریاضیات ، م قطعات اور ایک سلاہ میں شامل ہیں ۔ قائم کے کلام کا تجزیہ اور شاعری کا مطالعہ آگے آئے گا ۔

”غزون نکات“ ۳۳۱ صفائی ہند کے قین ابتدائی تذکروں میں سے ایک ہے ۔ میں کا تذکرہ نکات الشعرا ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء میں ، گردیزی کا تذکرہ رشتہ گوہاں ۱۱۶۶ھ/۱۷۵۲ء میں اور قائم کا تذکرہ غزون نکات ۱۱۶۸ھ/۵۵ - ۱۷۵۳ء میں مکمل ہوا ۔ خواجہ اکرم نے قطعاً تاریخ لکھا جس کے الفاظ غزون نکات سے ۱۱۶۸ ہجری آئے ہیں :

قائم رکھے ہمیشہ خدا قبرے نسام گو
کونے سے ذکر خیر کے ہے موجب نجات
تاریخ اس کتاب کی میں نے کی جب تلاش
بیر خود نے مجھ سے کہنا ”غزون نکات“ ۳۵

لیکن الفروغی نوابہ سے معلوم ہوتا ہے کہ قائم نے یہ تذکرہ ریاضی صورت میں ، جہت پہلے مرتب کرنا شروع کر دیا تھا ۔ غزون نکات کے دیباچے میں ، جیسا کہ ”درد ذیل ابن ریاض“ کے الفاظ سے ظاہر ہے ، اسے ریاض ہی کہا ہے ۔ قائم نے شرف الدین مضمون (م ۱۱۵۷ھ/۳۵ - ۱۷۴۳ء) سے دو تین مرتبہ اپنی ملاقات کا ذکر کیا ہے اور یہ بھی لکھا ہے کہ ان کی وفات کو دس سال ہو گئے ہیں ۔ اس کے معنی یہ ہوتے کہ مضمون کے حالات قائم نے ۱۱۵۷ھ/۱۷۴۳ء میں لکھے ۔ اسی طرح شاہ ولی اللہ اشتیاق (م ۱۱۵۰ھ/۳۸ - ۱۷۴۴ء) کے ذیل میں لکھا ہے کہ ان کی وفات گویا سات سال ہو گئے ہیں ۔ گویا ان کے حالات بھی قائم نے ۱۱۵۷ھ/۱۷۴۳ء میں لکھے ۔ اس سے یہ بات سامنے آتی کہ قائم نے یہ تذکرہ بصورتِ باض ۱۱۵۷ھ/۱۷۴۳ء کے لگ بھگ لکھنا شروع کیا اور ۱۱۶۷ھ/۱۷۵۳ء میں جب وہ ملازس سرکار سے الگ ہوئے اور انہیں فرصت ملی تو اس کام کو ۱۱۶۸ھ/۵۵ - ۱۷۵۳ء میں مکمل کیا لیکن اس کے بعد بھی اس میں اضافے کرتے رہے ۔ میر درد کے ذیل میں قائم نے ان کی ایک تصنیف ”واردات“ کا ذکر کیا ہے ۔ واردات ۱۱۷۲ھ/۵۹ - ۱۷۵۸ء میں لکھی گئی ۔ اس کے یہ معنی ہوتے کہ میر درد کے حالات ۱۱۷۲ھ میں لکھے یا درد کے حالات میں واردات کا اضافہ اس سال کیا ۔ امتیاز علی خان عرس نے ایسے مزید ثبوت ہم پہنچائے ہیں جہاں سے معلوم ہوتا ہے کہ قائم اس تذکرے میں ۱۱۷۹ھ/۶۴ - ۱۷۶۴ء تک اضافے کرتے رہے ۔ عرس صاحب کا خیال ہے کہ ”کتاب کا دیباچہ ، جز نام کے ، آغاز تصنیف باض کے وقت کا ہے اور خانہ ، جس میں

مصنف نے انقلاب سلطنت کا ذکر کیا ہے ۱۶۸۱ء - ۵۵/۸۱ - ۷۵ھ کا لکھا ہوا معلوم ہوتا ہے ۳۶۴ اس اعتبار سے ، جہاں تک سائر آغاز کا تعلق ہے ، یہ وہ تذکرہ ہے جو میر کے تذکرے سے پہلے لکھا جانا شروع ہوا اور قائم کا یہ دعویٰ کہ ”اس وقت تک شعرائے ریختہ کے ذکر و بیان میں کوئی کتاب تصنیف نہیں ہوئی اور انہی تک کسی شخص نے اس فن کے مضمونوں کے حالات میں ایک سطر بھی نہیں لکھی“ ۳۷۴ اسی آغاز اولیت کی طرف اشارہ کرتا ہے ۔

قائم نے اپنے تذکرے کی تالیف میں کئی ماخذ سے استفادہ کیا ہے ۔ ان میں سے ایک ماخذ ”یاض طالب“ ہے ۔ قائم نے دکنی شاعر محقق کا ایک شعر اسی یاض کے حوالے سے اپنے تذکرے میں درج کیا ہے ۔ ۳۸ ”یاض طالب“ پر ہم سودا کے ذیل میں پہلے اظہار خیال کر چکے ہیں ۔ دوسرا ماخذ ”یاض عزلت“ ہے جس کا ذکر بھید کے ذیل میں ان الفاظ میں آیا ہے کہ ”یہ دو شعر میر عبدالولی کی یاض میں ان کے نام سے لکھے ہوئے بھی ملے“ ۳۹۴ اس یاض کا ذکر بھی ہم عزلت کے ذیل میں کر چکے ہیں ۔ قائم نے ان دونوں یاضوں سے دکن و گجرات کے شعرا کے سلسلے میں استفادہ کیا ۔ تیسرا ماخذ خان آرزو کا تذکرہ ”مجمع التفاضل“ ہے جس کا حوالہ قائم نے شرف الدین علی بیام کے ذیل میں ان الفاظ میں دیا ہے کہ ”اس کے حالات من و عن خان آرزو کے تذکرے میں داخل ہیں“ ۴۰۴ ان کے علاوہ قائم نے اس دور کے ان تمام اہل ذوق سے استفادہ کیا جن کے پاس کسی شاعر کے حالات اور انتخاب کلام موجود تھے ۔ جہاں یہ سوال اٹھایا جا سکتا ہے کہ آخر کیا وجہ ہے کہ نکات الشعرا ، تذکرہ ریختہ گوہار اور غزون نکات میں بہت سے شعرا کے حالات و انتخاب کلام میں یکسانیت ہے ۔ اس کا جواب یہ دیا جاتا ہے کہ ان تذکرہ نویسوں نے ایک دوسرے کے تذکروں سے استفادہ کیا لیکن اخلاق جرأت ۱ کی کسی کی وجہ سے اس کا اعتراف نہیں کیا ۔ لیکن دراصل اس کی وجہ یہ ہے کہ ان تذکرہ نگاروں نے جن اہل ذوق حضرات سے مختلف شعرا کے حالات اور کلام جمع کیا وہ ایک تھے اور انہوں نے اپنی یادداشتوں اور یاضوں سے ایک سا کلام اور ایک سے حالات ان کو الگ الگ دیے ۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ جیسے ”یاض عزلت“ سے میر اور قائم دونوں نے استفادہ کر کے میر میراں بھید اور میر عبدالقادر محمد کے ایک سے اشعار اپنے اپنے تذکروں میں دیے اسی طرح میر عتشم علی خان حشمت کا کلام جس ماخذ سے لیا وہ بھی ایک تھا ۔ جی صورت یدوار ، تمکین ، آفتاب رائے رسوا اور میر گھاسی وغیرہ کے ترجموں میں نظر آتی ہے ۔ یکساں

انتخاب کے بغیر نظر یہ ہرگز نہیں کہا جا سکتا کہ میر ، گردیزی اور قائم نے ایک دوسرے کے تذکروں سے استفادہ کیا بلکہ صرف یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان سب تذکرہ نگاروں کا بنیادی ماخذ ایک تھا۔ قائم نے جب اپنا تذکرہ لکھنے کا ارادہ کیا تو عاقل نے ، جو پنجاب کے رہنے والے اور مرزا رفیع سودا کے دوست تھے ، بڑی محنت سے ان کے لیے شاعروں کا کلام جمع کیا۔ قائم نے خود اعتراف کیا ہے کہ اگر عاقل اس طور پر میری مدد نہ کرتے تو شاید یہ تذکرہ مرتب کرنا ممکن نہ ہوتا۔^{۳۲} عاقل نے تذکرۂ قائم کے لیے کلام انہی ذرائع سے جمع کیا ہوگا جن کے پاس یہ موجود ہوگا اور انہی ذرائع سے میر اور گردیزی نے بھی جمع کیا ہوگا۔ اس صورت میں حالات و انتخاب کلام کی یکسانیت ایک فطری امر ہے۔ یہی وجہ ان مماثلتوں کی ہو سکتی ہے جو ہمیں میر و قائم کے تذکروں میں نظر آتی ہیں۔ ان کا نامعلوم ماخذ بھی ایک ہوگا۔

”غزن نکات“ اس دور کا ایک اہم تذکرہ ہے۔ امیرنگر نے اسے ہندوستانی ادب کی ابتدائی تاریخ کی سب سے زیادہ قیمتی تصنیف کہا ہے۔^{۳۳} اس تذکرے میں ذہانت کی وہ تیزی تو نہیں ہے جو ہمیں میر کے تذکرے ”نکات الشعرا“ میں نظر آتی ہے لیکن یہاں ہمیں زیادہ غیر جانبداری نظر آتی ہے۔ قائم نے ، میر کی طرح ، اپنے گروہ کے شعرا کی نہ بے جا طرف داری کی اور نہ مخالفین کی پگڑی اچھالی بلکہ سب کے بارے میں متوازن رائے دی ہے۔ میر نے اس اعتراف کے باوجود کہ ”اگرچہ ریختہ کا آغاز دکن میں ہوا لیکن وہاں ایک بھی شاعر مربوط پیدا نہ ہوا“^{۳۴} شعرائے دکن کو ”بے رتہ“ لکھا ہے لیکن قائم نے ان کی شاعری کے نامانوس الفاظ کو زبان دکن کے موافق کہہ کر درست بتایا ہے اور ان کے بارے میں یہ متوازن اور صحیح رائے دی ہے :

”اسلوب سخن کے جاننے والوں سے پوشیدہ نہیں کہ عبداللہ طیب شاہ کے عہد سے لے کر چادر شاہ کے عہد تک جن لوگوں نے ریختہ کے اشعار کہے ہیں ان کے کلام کی بندش بہت مربوط و معقول ہے حالانکہ اکثر لوگوں نے غیر مالوس الفاظ بھی استعمال کیے ہیں لیکن چونکہ (یہ الفاظ) زبان دکن کے مطابق صحیح اور درست ہیں ، ہر شخص کے دل میں اتر جاتے ہیں۔“^{۳۵}

دکنی شعرا کو یہ صحیح مقام ، قائم سے پہلے اور قائم کے بعد بھی ، شمالی ہند کے کسی تذکرہ نویس نے نہیں دیا۔

قائم نے ”غزن نکات“ میں شعرا کو تین طبقوں میں تقسیم کیا ہے۔ پہلے

طبعی میں ان شعرا کو رکھا ہے جو قدیم ہیں اور انہیں "شعرائے مقدمات" کہا ہے۔ دوسرے طبقے کے شعرا کو "محدولانہ متوسطین" کا نام دیا ہے جس میں شہابی ہند کے ابتدائی دور کے ان شعرا کا ذکر کیا ہے جو عہد ہند شاہی سے تعلق رکھتے ہیں اور جن میں زیادہ تر ایہام گو ہیں۔ یہ سب شعرا قائم سے پہلے کی نسل سے تعلق رکھتے ہیں۔ تیسرے طبقے کو "شعرائے متاخرین" کا نام دیا ہے اور اس میں اپنے چھوٹے بڑے معاصر شعرا کا ذکر کیا ہے۔ "غزن لکات" اردو شعرا کا پہلا تذکرہ ہے جس میں شاعروں کو تین طبقوں میں تقسیم کر کے ہر طبقے کی خصوصیات بھی بیان کی ہیں۔ میر نے اپنے تذکرے میں یہ شعرا کو میلانات کے اعتبار سے طبقوں میں تقسیم کیا اور نہ کسی قسم کی ترتیب کا خیال رکھا۔ قائم نے اپنے تذکرے میں طبقات کی تقسیم کا خاص طور پر التزام کیا اور تذکرہ نویسی کو ایک نیا رخ دیا جس کا اثر آئندہ دور کے تذکروں مثلاً طبقات الشعرا از قدوت اللہ شوق، تذکرہ شعرائے اردو از میر حسن، طبقات الشعرائے ہند از کریم الدین رفیقان، طبقات سخن از عشق و مبلا میرٹھی وغیرہ پر بہت واضح ہے۔ یحیی الدلازحد حسین آزاد نے "آبِ حیات" میں اختیار کیا اور یحیی روش "شعراہند" میں عبدالسلام لدوی اور گل رعنا میں عبدالحی نے اختیار کی ادبی تاریخ نویسی کا احساس سب سے پہلے "غزن لکات" نے پیدا کیا۔ "غزن لکات" میں مختلف طبقات کے شعرا کی خصوصیات کے مطالعے سے ہر دور کی ایک واضح تصویر سامنے آ جاتی ہے۔ مثلاً پہلے طبقے کے شعرا غیر مالوس الفاظ استعمال کرتے ہیں لیکن یہ وہ الفاظ ہیں جو ان کے زمانے میں رائج اور مستند تھے۔ ان کا کلام شاعرانہ حیثیت ہے، غیر مالوس الفاظ کے باوجود، مربوط ہے۔ دوسرے طبقے کے شعرا الفاظ تازہ کی تلاش میں سرگردان ہیں اور ان پر ایہام گوئی کا اتنا گہرا اثر ہے کہ شاعری ہلاکت کے مرتبے سے گر گئی ہے۔ تیسرے طبقے کے شعرا کی خصوصیت یہ ہے کہ ان کا طرز کلام فارسی شاعری کی طرح ہے۔ اسی لیے ان کی شاعری میں سارے شعری صنائع بدائع استعمال میں آتے ہیں۔ یہ شعرا فارسی نوکیلیات کو اردوئے معلیٰ کے محاورے کے موافق، جن سے کان مالوس ہیں، استعمال کرتے ہیں۔ یہی وہ رجحان ہے جس کی پیروی خود قائم اور ان کے معاصرین کر رہے ہیں۔ اردو شاعری کو تین طبقات میں تقسیم کرنے وقت قائم کے سامنے کوئی روایت نہیں تھی۔ یہ ان کی اولیت ہے اور اس اولیت کی اہمیت کو وہی لوگ جانتے ہیں جنہوں نے زندگی میں کوئی ایسا کام کیا ہو جو اس سے پہلے کسی نے نہیں کیا تھا۔

"غزن لکات" ہے، یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ جلوس عالمگیری کے ۷۷ ویں

سال (۱۱۱۶ھ/ ۱۷۰۰ء) ولی دکنی، سید ابوالعالی کے ہمراہ دہلی آئے تھے اور شاہ سعد اللہ گلشن سے ملاقات بھی ہوئی تھی جنہوں نے ولی کو زبانِ روضہ میں شعر کہنے کا مشورہ دیا تھا اور تعلیماً یہ مطلع موزوں کر کے ولی کے حوالے کیا تھا^{۳۶} :

خویر اعجازِ حسنہ بار گر انشا کروں
بے تکلف صنفِ "کافز" بدِ بیخا کروں

"غزل نگار" اپنی نوعیت کا ایک منفرد تذکرہ اور انھارویں صدی عیسوی کی اردو شاعری کا ایک اہم اور بنیادی ماخذ ہے۔

قائم چاند پوری کا ذکر سب تذکرہ نگاروں نے کیا ہے اور انھیں قادر الکلام اور "ہر کو شاعر کہتا ہے۔ ان کا کلیات ۱۹۶۵ء میں چلی بار لاہور سے شائع ہوا۔^{۳۷} ۱۹۶۳ء میں ان کا دیوانِ غزلیات دہلی سے شائع ہوا تھا۔^{۳۸} کلیات اور دیوانِ دولوں کا متن انڈیا آفس لائبریری کے نسخے پر مبنی ہے۔ ۱۹۰۳ء میں سید حسین بلگرامی^{۳۹} نے اور ۱۹۰۵ء میں حسرت موہانی نے^{۴۰} دیوانِ قائم کے الگ الگ دو انتخاب شائع کیے تھے۔ کلیات کی اشاعت کے بعد اب قائم کی شاعری کی قدر و قیمت کا صحیح اندازہ کیا جا سکتا ہے۔

میر و سودا کی طرح قائم بھی حکم و بیش پر حضورِ سخن میں طبع آزمائی کرتے ہیں، لیکن کسی ایک صنفِ سخن میں بھی وہ میر و سودا سے ممتاز نہ ہو سکے۔ تصنیف و بچو میں وہ سودا سے اور غزل میں وہ میر سے کم ہیں۔ ان کے اچھے سے اچھے شعر پر میر کے شعر کا گمان گزرتا ہے۔ وہ شعر میر کا سا ضرور معلوم ہوتا ہے لیکن میر کا نہیں ہوتا۔ قائم کا کلیات میر و سودا سے ضرور لگا کھاتا ہے لیکن جو شعر جذبات اور زورِ کلام میں وہ ان استادوں تک نہیں پہنچتے۔ ان کے ہاں وہ آہنگ ضرور ہے جو انھیں میر سے قریب لے جاتا ہے اور وہ مزاج بھی ہے جو مدح و قدح میں سودا سے قریب لے جاتا ہے لیکن ان کے آہنگ میں نہ وہ کیفیت ہے اور نہ ان کے تجربوں میں وہ گہرائی ہے جو میر کو میر بناتی ہے، اور نہ ان کے قصائد و ہجویات میں وہ شان اور تیزی ہے جو سودا کے قصائد و ہجویات کی جان ہے۔ سودا کے شاگرد کی حیثیت سے ان کا سب سے اہم کارنامہ تصنیف ہونا چاہیے تھا لیکن جہاں بھی مدح و مبالغہ کا وہ زور اور تخیل و مضمون آفرینی کی وہ شان نہیں ہے جو سودا کا کمال ہے۔ قائم کسی خاص موضوع کے ساتھ اپنی شخصیت کی وحدت کا احساس نہیں دلاتے اور نہ غزل کے علاوہ کسی اور صنف میں پھلتے ہیں اس لیے سارے کلیات میں، جہاں نظر لہجرتی

ہے ، وہ غزل ہے ۔ قائم نے غزل میں خود کو اسی انداز میں پیش کیا جس طرح میر کو رہے تھے لیکن غزل میں تخلیقی سطح پر میر کو لپچھے چھوڑ جانا قائم کی صلاحیت سے بڑی بات تھی ۔ قائم اسی دور میں زندگی گزارتے ہیں جس میں میر نے زندگی بسر کی ۔ علم ، روزگار سے وہ بھی میر کی طرح پریشان حال رہے ۔ انتشار ، فساد ، خانہ جنگی ، احمد شاہ ابدالی اور سرہٹوں کی غارتگری کو انہوں نے بھی میر کی طرح دیکھا اسی لیے ان کے ہاں بھی میر کا سا انداز ملتا ہے جو ان کی شاعری کو بُرا اثر بنا دیتا ہے ۔ اگر میر و سودا کو تھوڑی دیر کے لیے نظر انداز کر دیا جائے تو قائم اس دور کے بہترین شاعر قرار دے جا سکتے ہیں ۔ ان کی غزل میں وہی خصوصیات ملتی ہیں جنہیں شاہ حاتم نے اپنی شاعری میں پیدا کیا تھا ۔ شاہ حاتم کے ساتھ اگر قائم کی غزل کو دیکھ کر دیکھا جائے تو وہ شاہ حاتم کی شاعری کے مزاج اور اس کے امکانات کو بڑھائے ، انہیں زیادہ واضح اور بہتر طور پر تصرف میں لا کر مکمل کرنے والے شاعر ہیں ۔ وہ ادھورے تجربات ، جو شاہ حاتم کے کلام میں نظر آتے ہیں ، قائم کی شاعری میں مکمل ہو جاتے ہیں ۔ میر و سودا نے بھی اپنی شاعری میں یہ کام کیا لیکن انہوں نے اس کے علاوہ اور بھی کئی امکانات کو اپنی شاعری میں پیدا کیا ۔ کچھ کو خود مکمل کر کے اپنی انفرادیت کی دائمی سہر ثبت کر دی اور کچھ کو ادھورا چھوڑ کر آنے والوں کے لیے راستہ صاف کر دیا ۔ قائم نے بھی شاہ حاتم کی شاعری کے امکانات کو پورا کرنے کے ساتھ ساتھ چند ادھورے امکانات کو اپنی شاعری میں ابھارا لیکن قائم کا السیہ یہ ہے کہ ان امکانات کو بھی میر و سودا نے ، ان کی اپنی ہی زندگی میں ، اپنے تصرف میں لا کر انہیں بھی مکمل کر کے اپنی انفرادیت کی سہر ثبت کر دی ۔ اس طرح قائم اپنے دور کو بڑا بنانے میں تو پورے طور پر شریک ہیں لیکن میر و سودا کی طرح خود بڑے نہیں بن سکے ۔ صرف بڑے شاعر ہی ایک بڑے دور کو جنم نہیں دیتے بلکہ بڑے دور میں ایسے شاعروں کا ہونا بھی ضروری ہے جو بڑے شاعروں کا سا کام کرنے نظر آئیں ۔ قائم میر و سودا کے دور میں ہی کام کرتے ہیں ۔ وہ میر ، سودا اور درد کے بعد اس دور کے سب سے ممتاز شاعر ہیں ۔ قائم کے ہاں اسی لیے وہی انفرادیت نظر نہیں آتی جو میر ، سودا اور درد کے ہاں ملتی ہے ۔ وہ اپنے دور کے دو بڑے شاعر میر و سودا کی آواز کے دائرہ کشش میں رہتے ہیں اور ان دونوں کی انفرادیت کو ایک قارمل سطح پر لے آتے ہیں ۔ اسی لیے ، جیسا کہ ہم نے گہما گہما ، قائم اس دور کے ممتاز شاعر ہونے ہونے بھی منفرد شاعر نہیں ہیں ۔

قائم مزاج تو سودا کا ما رکھتے ہیں لیکن اپنے دور کے حالات اور زندگی کی ظلمتوں سے متاثر ہو کر رنگِ سخن میں کمال اختیار کرتے ہیں، اسی لیے جلدی و احساس کی ترجمانی کے باوجود ان کی غزل میں غیر شعوری طور پر سودا کی سی معنی آگئی اور مضمونِ نازہ کی تلاش کا احساس ہوتا ہے۔ یہ وہی صورت ہے جو شاہ حاتم کے ہاں بھی نظر آتی ہے۔ اسی وجہ سے قائم کے ہاں، شاہ حاتم کی طرح، خیال و احساس گھول کر ایک جان نہیں ہوتے اور ان کے شعر میں، میر و سودا کے مقابلے میں، ایک کمی کا احساس ہوتا ہے۔ قائم کے تخلیقی مزاج میں سودا و میر دونوں موجود ہیں لیکن میر و سودا کے مزاج کا تضاد قائم کی تخلیقی شخصیت کو ایک اکائی نہیں بننے دیتا۔ جیسے ان کی کئی حکایات اور مثنویاں سودا کے کلیات میں شامل ہو کر برسوں سودا کی کہلاتی رہیں اسی طرح ان کی غزل کے بہت سے اشعار کلیاتِ میر میں ملا دیے جائیں تو ان کو پہچانا دشوار ہوگا۔ یہی چیز قائم کو اپنے دور میں سودا و میر سے بلند کر نہیں ہونے دیتی۔ میر جس تجربے سے گزرتے ہیں قائم بھی اسی تجربے سے گزرتے ہیں۔ لیکن میر کے ہاں یہ تجربہ مکمل ہو کر ایک اکائی بن جاتا ہے۔ لوگ قائم کا شعر بھول جاتے ہیں اور میر کا شعر یاد رہ جاتا ہے۔ اس بات کو ہم چند مثالوں سے واضح کرتے ہیں۔ قائم کا یہ شعر بڑھ کر :

ہوس ہے ہم کیسا تھا عشق اول وہی آخر کو لہہرا اب ہارا
اب میر کا شعر بڑھے :

گیا تھا رختہ پردہ سخن کا سو لہہرا ہے یہی اب فن ہارا
قائم کے ہاں پہلے مصرعے میں جھول ہے۔ پھر پہلے مصرعے اور دوسرے مصرعے میں معنوی سطح پر وہ ربط بھی نہیں ہے جو میر کے شعر میں محسوس ہوتا ہے۔ قائم کا دوسرا مصرع میر کے دوسرے مصرعے سے زیادہ جان دار ہے لیکن دونوں مصرعے مل کر ایک وحدت نہیں بنتے۔

قائم کے یہ دو شعر دیکھیے۔ اس تجربے سے ہر عاشق اور ہر شاعر گزرتا ہے :

بزاو بات بناتا ہے گھر میں یوں قائم

یہ جب ہو سامنے اس کے گویا زبان نہیں

سو بات کہوں پر اس کے آگے

گویا منہ میں زبان نہیں ہے

قائم کے ان اشعار میں جو تجربہ بیان ہوا ہے میر جب اسی تجربے کو بیان کرتے

ہیں تو یہ تجربہ شعر میں اس طور پر ایک اکائی بن جاتا ہے کہ سننے والے کے گونگے جذبات کو زبان مل جاتی ہے ۔ میر کے ہاں قائم کی طرح ادھورے پن کا احساس نہیں ہوتا ۔ میر اس تجربے کو یوں بیان کرتے ہیں :

جی میں تھا اس سے ملے تو گیا کیا نہ گھبے میر
ہر جب ملے تو رہ گئے ناچار دیکھ گرو
گھبے تو ہو یوں گھبے یوں گھبے جو ہار آنا
یہ گھبے کی باتیں ہیں ، گھبہ بھی نہ گھبا جانا

قائم کا یہ شعر پڑھ کر :

گھبہ ہوئی صبح ، گھہ شام ہوئی عمر انہیں نصوص میں تمام ہوئی
اب میر کا یہ شعر پڑھیے :

صبح ہسوتی ہے شام ہسوتی ہے عصر یوں ہی تمام ہسوتی ہے
یہاں بھی قائم کے ہاں ادھورے پن کا اور میر کے ہاں ایک مکمل وحدت کا احساس ہوتا ہے ۔ قائم کا ایک اور شعر پڑھیے :

یہ جانتا میں نہیں ہوں کہ دل ہے کیا قائم
ہر اک خلش سی ہے ہے مسدوم سینے میں
اور اب میر کا یہ شعر دیکھیے :

ہم طور عشق سے تو واقف نہیں ہیں لیکن
سینے میں جیسے کوئی دل کو ملا کرے ہے

یہاں بھی احساس و اظہار کی سطح پر ، میر کے مقابلے میں ، قائم کے ہاں ادھورا پن محسوس ہوتا ہے جب کہ میر اپنے تجربے کو احساس و اظہار کی سطح پر ایک اکائی بنا کر مکمل کر دیتے ہیں اور اس تجربے پر اپنی انفرادیت کی سہر ثبت کر دیتے ہیں ۔ لوگ میر کو یاد رکھتے ہیں اور قائم کو بھول جاتے ہیں ۔ لیکن جہاں قائم اپنے تجربے کے اظہار میں میر کی سطح پر آ جاتے ہیں وہاں قائم کا شعر ایک اکائی بن کر میر کا شعر بن جاتا ہے ۔ مثلاً یہ شعر سنئے :

ہوس ہے عشق کی اہل ہوا گو ہم تو میان
سینے سے نام محبت کا زرد ہونے لیس

لیکن اس سطح پر بھی وہ میر تو ہو جاتے ہیں یا میر جیسے ہو جاتے ہیں لیکن میر سے ممتاز اور الگ نہیں ہوتے ۔ یہی اس دور میں قائم کا العبد ہے ۔ قائم کے کلام میں وہ بیشتر خصوصیات موجود ہیں جو الگ الگ -ودا و میر کے ہاں ملتی ہیں ۔ ان کی بدقسمتی یہ ہے کہ وہ میر و سودا کے دور میں پیدا ہوئے ورنہ

ان کا دور ایک الگ دور کہلاتا ۔ حاتم کے بعد قائم کا کلام بڑھے تو معلوم ہوتا ہے کہ قائم نے حاتم کے شعری امکانات کو پورا کر دیا ہے ۔ قائم کے بعد میر و سودا کا کلام بڑھے تو وہ قائم کے فوراً بعد کی نسل کے شعرا معلوم ہوتے ہیں جنہوں نے قائم کے شعری امکانات کو مکمل کر دیا ۔ سودا شاہ حاتم کے شاگرد تھے لیکن شعری روایت کے ارتقا و مزاج کی مناسبت سے قائم گو حاتم کا شاگرد ہونا چاہیے تھا اور سودا کو قائم کا لیکن چونکہ زمانی و تاریخی اعتبار سے ایسا نہیں ہے اس لیے تاریخ ادب میں قائم کی وہ حثیت قائم نہیں ہوتی جو میر و سودا کی ہے ۔

دیوان قائم کا مطالعہ کرتے ہوئے ہمیں دو قسم کے اشعار ملتے ہیں ۔ ایک وہ اشعار جن میں ایک مصرع عام طور پر اتنا خوبصورت ، جان دار اور چمکنا ہوتا ہوتا ہے کہ صرف وہی ایک مصرع بڑھنے والے کو پکڑ لیتا ہے اور دوسرا مصرع اس کے مقابلے میں پھیکا اور کمزور سا نظر آتا ہے ۔ یہ وہی ادھورے پن والی بات ہے جو ہمیں قدم قدم پر قائم کے اشعار میں محسوس ہوتی ہے ۔ یہاں یوں معلوم ہوتا ہے کہ میر و سودا کے مقابلے میں قائم ایک مصرع کے شاعر ہیں ۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے جو ردیف ”سے“ سے ہم نے یوں ہی ”جن لیے ہیں“ :

قائم نہیں یہ سخلقِ دیوانِ دو روز بیش
گھوٹا ہے گنبوب گلسہ تو غمِ روزگار سے
کافے کو دیکھیے زمانے سے بخت کی امید
بخت دیتا نہیں جس کو یہ ہنر دیتا ہے
بیجا نہ جل کے کوئی لعلِ آتشیں سے ترے
کس کے دل میں الٹی یہ آگ جا نہ کرے
کھل گیا آپ ہی آپ کچھ قائم
گسیا ہلا اس جوان پر آں
ہر قدم کوئے ہساب کارگر مینا ہے
دیکھو بیچ کے سنبھالے ہوئے ہوشیاری سے
سے نہ جس روز میر ہو کوئی تنگ کا قوط
کچھ نہ کعبہ شغل ہلا ہوئے ہے نیکاری سے
جنوب کے ہاتھ سے گو لاتواں ہوں
گریباں تک تو میری دسترس ہے

دل ٹھونڈا ہے میرے ہوالعجبی ہے
 اک ڈھیر ہے ہاں راکھ کا اور آگ دی ہے
 لگ کے بہر دل نہ چھٹے جس سے تنک لاک لگے
 گر میں کچھ ہے محبت تو اسے آگ لگے

ان اشعار میں پہلا مصرع دوسرے مصرعے سے ایک چان نہیں ہوا ہے ۔ اظہار کی سطح پر دونوں مصرعوں میں مزاج کا ایک چھپا ہوا باریک سا فرق محسوس ہوتا لیکن دوسری قسم کے اشعار بھی قائم کے ہاں خاصی تعداد میں ملتے ہیں جہاں دونوں مصرعے ایک چان ہو جاتے ہیں اور یہ اشعار پڑھنے والے کو اپنی گرفت میں لے کر اس کی زبان کا حصہ بن جاتے ہیں ۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھئے :

قسمت تو دیکھ ٹوٹی ہے جا گر کہاں کھنڈ
 کچھ دور اپنے ہالہ سے جب سام وہ گیا
 ٹوٹا جو کعبہ گھون سی یہ جانے غم ہے شیخ
 کچھ قصر دل نہیں کہہ بنایا نہ جانے کا
 آدم کا جسم جن کے عناصر سے مل بسا
 کچھ آگ بج رہی تھی سو عاشق کا دل بسا
 گس بات پر قری میں گروں اعتبار ہائے
 اقرار اک طرف ہے تو انکار اک طرف
 آگے میرے نہ پھر سے گسو م نے بات کی
 سرکار کی تو نظروں کو پہچانتا ہوں میں

جس نے ہی ہو گر خواہ نخواستہ فہمسا ، چستو ، ہسم اللہ !

ذایا میں ہم رہے تو کئی دن پر اس طرح
 دشمن کے گھر میں جیسے کوئی میہاں رہے
 بات چلی کی تھی سو جن میں وہی مرتے تک
 رخصت اظہار کی ہائی نہ میرے مطلب نے

لیکن پہلی قسم کے اشعار ہوں یا دوسری قسم کے ، دونوں میں قائم کے ہاں میر کی سی انفرادیت کا احساس نہیں ہوتا اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اس رنگ سخن کے امکانات خود میر کے ہاں تکمیل پاتے ہیں ۔ ان دونوں قسم کے اشعار میں ایک بات یہ محسوس ہوتی ہے کہ احساس اور معنی آئینی ناولوں ساتھ ساتھ چل رہے ہیں ۔ اس دور میں قائم وہ اکیلا شاعر ہے جس کے ہاں میر و سودا کے مشترک امکان اور دونوں استادان فن کا لفظ کلام ایک ساتھ شامل ہے ۔ یہ

وہی رنگِ کلام ہے جسے مصحفی نے ملا کر ایک گونے کی کوشش میں اپنے مخصوص رنگِ سخن کو چم دیا۔ اسی لیے قائم نے صرف اپنے دور میں ایک ممتاز شاعر رہے بلکہ آئندہ دور میں بھی ان کی اہمیت قائم رہی۔ میر و سودا کی طرح قائم کا اثر بھی غالب، مومن، حالی اور ہزارے دور کے شعرا نے قبول کیا ہے۔ قائم کے عشقیہ تجربات اور تخلیقی صلاحیت معمولی درجے کی نہیں تھیں۔ ان کے لہجے میں جو گہلاوٹ ہے وہ ویسی ہی ہے جیسی میر کی عشقیہ شاعری میں نظر آتی ہے لیکن میر اپنی اعلیٰ درجے کی غنائیت سے قائم کو بچھے چھوڑ جاتے ہیں۔ میر سے قائم مات ضرور کھینچتے ہیں لیکن ان کے اثرات کے بادل اُردو شاعری کی روایت پر مصحفی سے لے کر آج تک برسے رہے ہیں اور ان اثرات کی نوعیت یہ ہے کہ جو ادھورا خیال یا تجربہ قائم نے اپنے کسی شعر میں ابھارا اسے کسی دوسرے نے آگے بڑھا کر مکمل کر دیا۔ مثلاً قائم کا یہ شعر پڑھ کر :

گنجے کا صلح پھر دل بے مدعا کے ساتھ

اُن کن ہے کچھ قبول کو اپنی دعا کے ساتھ

اب مومن خاں مومن کا یہ شعر پڑھیے :

مانگا کوہِ گے اب سے دعا پھر ہلز کی

آخر تو دسٹی ہے اثر کو دعا کے ساتھ

قائم کا یہ شعر پڑھ کر :

خاک ہے اس مہرِ گردوبِ بر کہ یوں مسائی کے بیچ

صورتیں کیا کیا دیں اتنی خنوم و شاناب داب

اب غالب کا یہ شعر پڑھیے :

سب کہاں کچھ لالہ و کلی میں نمایاں ہو گئیں

خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ یہاں ہو گئیں

اس طرح کے متعدد اشعار آنے والے دور کے شاعروں کے کلام سے پیش کیے جا سکتے ہیں۔

قائم اس دور کے ایک اہم اور ممتاز شاعر ہیں۔ انہوں نے اُردو شاعری کی روایت کو بھیلانے اور آگے بڑھانے میں میر و سودا کی طرح کام کر کے شمرگوں کا ایک معیار قائم کیا۔ زبان کو انشہار کی توانائی دی۔ شاعری کے نئے امکانات کو ابھارا اور اُردو شاعری کو ایسے اشعار دیے جو اُردو زبان کے تخلیقی سرمائے کی آج بھی آبرو ہیں۔ اور یہ وہ اشعار ہیں جو سودا کی اپنی مخصوص انفرادیت کے باوجود دیوانِ سودا میں بھی کم کم ملیں گے۔ یہ چند اشعار پڑھیے تاکہ قائم

کی شاعری کے متاثرہ شاعری ہے ، جو میر کی شاعری کے سوج کی روشنی میں
 چھپ گیا ، آپ بھی اکتساب نور کر سکتی :

سالم۔ گریہ کسی کی خسو ہے کسم آج
 آسوف ہے چسا نہیں چاسا
 نے وعدہ اس کے سالہ نہ پیغام کیا کہوں
 ہو چنے کوئی سبب جو مرے انتظار کا
 دل پا کے اس کی زلف میں آرام رہ گیا
 درویش جس جگہ کہ ہوں نام ، رہ گیا
 گلی ہے اس کے جو قائم کو لانے ہم تو کیا
 یہ دل بہ فتنی ہے اب تک وہ بھر گیا ہوکا
 نہ جانے کون سی ساعت چمن سے بھڑکے تھے
 کھم آنکھ بھر کے نہ بھر سوئے گلستان دیکھا
 میں وہ اسیر قفس ہوں کہ عمر بھر جس نے
 نہ سیر باغ کی ، نے روئے آشیاب دیکھا
 چھوڑ تھا بھلے یا رب انہیں گیوں کو گزری
 غم جنہیں آٹھ چر تھا مری نہائی کا
 میر اُس کوچے کی کھڑا ہوں کہ چہرل جہاں
 جا کے بولا کہ سن اب آگے میں جل جاؤں گا
 بے دماغی ہے نہ اس تک دل رہبوز گیا
 مرتبہ عشق کا یاں حسن سے بھی دور گیا
 قدم تو کسی کا ترے کٹو میں بھر گیا ہوکا
 گیا بھی ہوکا کسی کا تو مر گیا ہوکا
 قائم قدم سنبھال کے رکھ کوئے عشق میں
 وہ راہ بے طرح ہے ، مری جان دیکھنا
 صبر و طہانت گھو روؤں یا دل گھو
 لک پڑی آگ ، گھر میں تھا سو جلا
 آ اے بھر چرخ قائم نام
 باب جو رہتا تھا اک جوان ہے ہا

وہ باعث زیست شاہد آ جائے اے جان تو جالبو نہیں کر
 چلے قائم کہ رفیق اپنا دیر سے انتظار کرتے ہیں

مانند نفس آپ سے جاتا ہوں میں ہر دم
 اک عمر سے لاکھ ہے سفر مجھ کو وطن میں
 اے گریہ کر نہ ہم سے طلب غورِ دل مدام
 یاق گھرِ غریب کا ہے ، کبھو ہے کبھو نہیں
 غم زدے بھی غرض اس دور میں ہم سے کم ہیں
 ہاں مصیبت زدگان کیوں نہ ہو آخر ہم ہیں
 ہو نہ مجھ سے جدا کہ جداہ صلت
 منزلِ عشق کا چراغ ہوں میں
 بغیر از قس قائم دشتِ اک مدت سے ویراں تھا
 سو بازے اس خرابے کو میں اب آباد کرتا ہوں
 یا رہ گیا کون یاں ہے سہاں
 لگتا ہے یہ گھر اداس مجھ کو
 نہ ملاقات ، نہ اتفاق ، نہ وعدہ ، نہ پیام
 کیونکہ تسکینِ ترے ہجر میں ہووے مجھ کو
 میں دوا نہ ہوں سدا کا مجھے ست لید کرو
 جی نکل جائے گا زہیر کی جھنکار کے ساتھ
 صبر و فراز و ہوش و دل و ذہن تو واں رہے
 اے ہم نشین یہ کہہ تو بھلا ہم کہاں رہے
 ہم نشینِ ذکرِ یسار کر کہ کچھ آج
 اس حکایت سے جس چلتا ہے
 کبھو ہمیں بھی کہہ آتا تھا دردِ دل اس سے
 ہر اس طرح کہ شکایت میں کچھ زمانے کی

نہ پوچھو کیونکہ میری ان دنوں اوقات کتنی ہے
 کہ دن گر دوئے گزرتے ہے تو سر کر رات کتنی ہے

ہم سے ملے نہ آپ تو ہم بھی نہ مر گئے
 گھنٹے کو رہ گیا یہ سخت دن گزر گئے
 شرابِ عشق میں کیا جانے کیا ہلا تھی مل
 ۴۔ جس کے کیف کا اب تک خبر باقی ہے
 پہلے ہی سوچتی تھی میں اے صبرِ فراق
 یہ رات بے طرح ہے غدا ہی صبر کرے

ہر سات کی ہے رات میں تنہا تری گلی
 مارا بڑا ہول آج جو پہلی چمک گئی
 رونے کی گھب تک اے مڑا اشک بازو بس
 اب کیا مجھے ڈھونڈنے کی چل تھل تو بھر گئی
 قائم آ رخت سفر باندہ گم ہاں ہے اپنا
 جی تو جانے کو نہ چاہے تھا یہ ناچار چلے
 ہاں تک میں سوہا بخت بیدار
 کھلی آنکھ تو کارواں نہیں ہے
 کسی بلا میں پھنسے قید ہوئے جان سے جانے
 ہر آدمی کو خدا تجھ پہ مبتلا نہ کرے

قائم کے ایسے ہی کتنے اور اشعار ہیں جو اردو شاعری کے بہت سے سط
 الخطاب میں آ جاتے ہیں۔ ان میں اردو غزل کی روایت بھرپور انداز میں
 چمک رہی ہے۔ ان میں اردو غزل کے بہت رنگ دریا کے سارے رنگ موجود
 ہیں جن سے آنے والے شعرا نے نوحہ اٹھایا۔ ان میں ایک انداز بھی ہے جس
 سے ہم قائم کو پہچانتے ہیں لیکن یہ انداز میر کے ہاں زیادہ بھرپور طریقے سے
 ابھرتا ہے۔ مظہر و حاتم کے دور نے جو خواب دیکھا تھا قائم کی غزل اس کی
 تعبیر ہے۔ یہ شاعری اس عہد کا جواب بھی ہے اور تخلیقی معیار کی گسوٹی
 بھی۔ قائم اس دور سے کے تمام قابل ذکر رجحانات کے ممتاز نمائندہ ہیں لیکن وہ
 اول درجے کے شاعر ہونے کے باوجود اپنے دور میں میر، سودا اور درد کی صف
 میں گھڑے نہیں ہوئے، لیکن اس دور کے دوسرے شاعروں میں ان کا کام سب
 سے پہلے آتا ہے۔ میں ان کا مقدر ہے اور میں تاریخ میں ان کا مقام ہے۔ میر و
 سودا کے مقابلے میں کم ہوتے ہوئے بھی وہ اردو شاعری کی روایت میں بہت
 اہم ہیں۔

قائم نے دوسری اصنافِ سخن میں بھی طبع آزمائی کی ہے۔ ان کے کلیات میں
 رباعیات بھی ہیں اور قطعات بھی۔ غزلیات بھی ہیں اور ترجیع بند و قصائد بھی۔
 حکایات بھی ہیں اور طویل و مختصر مثنویاں بھی اور ان سب اصناف میں انہوں
 نے اپنی قادر الکلامی اور شاعرانہ صلاحیتوں کا پورا ثبوت دیا ہے۔ قائم کے
 کلیات میں تیرہ قصیدے ملتے ہیں جن میں سے ایک ”دورِ اعلیٰ حضرت سرور
 کائنات“ ہے اور دوسرا ”در منقبتِ جنابِ مرتضوی“ ہے۔ ان کے علاوہ دس
 قصیدے آصف الدولہ، شاہ زادہ سلیمان شکوہ، میر بخشی ہندوستان، امیر الامراء

نواب نعمت اللہ خاں اور دوسرے امرا کی شان میں لکھے گئے ہیں اور ایک قصیدہ مرزا ولیع سودا کی مدح میں لکھا گیا ہے۔ ان سب قصائد کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ ایک ”ہرگو“، قادر الکلام شاعر قصیدہ لکھ رہا ہے جس نے قصیدے کی بہت کچھ ہوسے طور پر قائم رکھا ہے۔ لیکن اگر ان قصائد کو سودا کے قصائد کے ساتھ رکھ کر دیکھا جائے تو ان میں نہ وہ شان و شکوہ اور زور قہیل ہے اور نہ وہ تشبیب کی ندرت، گریز کی برجستگی اور مدح کی بے ساختگی ہے جو سودا کے قصائد کا کمال ہے۔ قائم کے ہاں قصیدے کے سارے لوازمات موجود ہیں لیکن ان میں وہ نظری تموج اور توہم نہیں ہے جو بڑھنے یا سننے والے کو مسحور کر دے۔ قائم کا سب سے اچھا قصیدہ وہ ہے جو الہوں نے سودا کی مدح میں لکھا ہے۔ قائم کے قصیدوں کی تشبیب میں عام طور پر یوں معلوم ہوتا ہے کہ وہ کوئی قصہ یا حکایت رقم کر رہے ہیں۔ قائم نے مثنوی کے انداز میں جو چھوٹی چھوٹی حکایات نظم کی ہیں وہ زور بیان کی وجہ سے ان کے قصائد سے زیادہ ”ہر اثر اور دلچسپ ہیں۔ ان سب حکایات میں ہند و نصیحت کے بے ساختہ اظہار، طرز کی سادگی و روانی سے ایک ایسا فنی اثر پیدا ہو گیا ہے کہ یہ حکایات اردو میں ایک نئی منفی سخن کا باب کھولتی ہیں۔ یہ حکایات مثنوی کی بہت و روایت کا ایک حصہ ضرور ہیں لیکن قائم نے حکایت کو مثنوی سے الگ کر کے اسے ایک مربوط نظم کی صورت دے دی ہے۔

کلیات قائم میں دو غنیمات قابل ذکر ہیں۔ ایک ”شہر آشوب“ اور دوسرا ”در ہجو قاضی“۔ ”شہر آشوب“ میں قائم نے معرکہ ”سکرتال کو“، جس میں مرہٹوں نے شاہ عالم ثانی کے ساتھ ضابطہ خاں پر حملہ کر کے روہیل کھنڈ کی اینٹ سے اینٹ بجا دی تھی، موضوع سخن بنایا ہے اور ”ہر درد الداز میں اس جنگ سے پیدا ہونے والے حالات، افلاس، بدحالی اور سیاسی و معاشرتی تباہی کو بیان کیا ہے۔ اس شہر آشوب میں نہ صرف شاہ عالم ثانی کو بھڑوا، غیبت خرکھا گیا ہے بلکہ اسے اس تباہی کا اصل ذمہ دار بھی ٹھہرایا گیا ہے۔ اس شہر آشوب کی تاریخی اہمیت ہے اور اس سے وہ زاویہ نظر سامنے آتا ہے جو جنگ سکرتال کے تعلق سے اس دور کی تاریخوں میں نہیں ملتا۔ ”در ہجو قاضی“ میں قائم نے اس زمانے کے حالات، رشوت ستانی، طمع اور معیار انصاف کو ہدف طنز و ملامت بنایا ہے۔ اس ہجو میں، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، کائنات بھنبھوڑنے والی ایسی شدت ہے کہ معلوم ہوتا ہے قاضی سے قائم کو ذاتی طور پر کوئی ایسا صدمہ یا نقصان پہنچا تھا کہ یہ ہجو لکھ کر الہوں نے اپنا صدمہ

لہذا کیا ہے۔ قائم کے حالات زندگی سے معلوم ہوتا ہے کہ احمد شاہ کی معزولی کے بعد وہ بے روزگار ہو گئے تھے اور برسوں بعد انھیں کسی چھوٹی سی ہستی میں قاضی کی ملازمت ملی تھی لیکن وہاں کے قاضی نے انھیں عہدے سے ہٹنے سے انکار کر دیا تھا۔ قائم اتنے تنگ ہوئے کہ نہ صرف لوہاں سے منظوم شکایت کی بلکہ اپنے غم و غصہ کا اظہار کئی رباعیوں اور اس ہجو میں کیا۔ اس ہجو بہ خمس میں اور دوسری ہجویات کی طرح وہ مزاحیہ کیفیت نمایاں نہیں ہوتی جو سودا کی ہجوؤں کی جان ہے۔ ہجوؤں میں قائم عام طور پر گالیوں پر اتر آتے ہیں۔ در ہجو ہتک باز، در مذمت کوزی، در ہجو حجام میں بھی یہی صورت ملتی ہے۔ بحیثیت مجبوسہ قائم کی ہجویات میں غصے اور پھکڑ پن کا اظہار تو ہوتا ہے لیکن طنز و مزاح کی کیفیت پیدا نہیں ہوتی۔ قائم کی ہجویات میں "در ہجو شدت سرما" جو اب تک سودا سے منسوب تھی، سب سے زیادہ دلچسپ اور قائم کی بہترین ہجو ہے۔ اس میں سردی کی شدت کو جس شاعرانہ انداز سے بیان کیا ہے اسے بڑھ کر نہ صرف سردی کی شدت محسوس ہونے لگتی ہے بلکہ ذہنی طور سے ہم اس کیفیت میں شریک ہو جاتے ہیں۔ اس کا پہلا شعر ہی ہمیں اپنی طرف متوجہ کر لیتا ہے :

سردی لب کے برس ہے اتنی شدید

صبح نسکاسے ہے کانتسا خوردشید

اس ہجو میں شاعرانہ خیال نے طنز و مزاح کی کیفیت کو گہرا کر دیا ہے اور یہ ہجو ایک اجتماعی کیفیت کی ترجمان بن گئی ہے۔ اسے اردو زبان کی بہترین ہجویات میں شمار کیا جا سکتا ہے۔

ہجویات کے علاوہ قائم نے طویل مثنویاں بھی لکھی ہیں۔ مثنوی رمز الصلوۃ میں ۲۷ اشعار پر مشتمل ہے، نماز کی حقیقت و ماہیت پر روشنی ڈالتی ہے اور سبق آموز حکایات سے اخلاقی نتائج اچا کر کہتے ہیں۔ حقیقت نماز کو واضح کرتے ہوئے قائم نے بتایا ہے کہ ایک نماز وہ ہے جس کو خدا سے کوئی کام نہیں ہے اور صرف اس لیے ادا کی جاتی ہے کہ باپ دادا کو اسی رسم پر چلتے دیکھا ہے اور یہ نماز نہیں "آلہ پائہ" ہے۔ ایک نماز وہ ہے جو اہل ظاہر کا دیوہ ہے۔ ایک نماز وہ ہے جو اہل تعلیق کی نماز ہے اور جس سے حقیقت کا در کھل جاتا ہے۔ اس مثنوی کو بڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ قائم نے اسے اپنے چلے استاد خواجہ میر درد کے رسالے اسرار الصلوۃ (۱۱۳۸ء) سے متاثر ہو کر لکھا ہے۔ اس مثنوی میں قائم نے شگفتہ انداز میں ظاہر و باطن کے فرق کو

واضح کر کے اخلاق درس دیا ہے ۔ اس موضوع پر شاہل ہند میں یہ پہلی مثنوی ہے جس میں شریعت بھی موجود ہے ۔

”لحمہ لٹ مسمی بہ حیرت افزا“ قائم کی مثنویوں میں سب سے زیادہ قابل ذکر مثنوی ہے ۔ لائحہ نے لکھا ہے کہ انہوں نے یہ مثنوی ۱۱۹۳/۵۹۷ھ ع میں کسی مشفق کی ترغیب پر رات بھر میں نظم کی تھی ۔ ہندوستان میں ایک بادشاہ تھا جو اہل فن کا بڑا شہسوار تھا ۔ ایک دن اس نے اعلان کیا کہ شہر میں جس قدر اہل فن ہیں وہ عرصہ پھر کریں ۔ سب نے اپنے اپنے فن کا مظاہرہ کیا ۔ ابھی جشن جاری تھا کہ ایک بازی گر حاضر ہوا اور اجازت طلب کی ۔ اجازت ہانے ہی گت پر ڈھول بجنے لگے اور ایک عورت پری شاہل سامنے آئی اور میدان میں دو اونچے ہائس نصب کر دے ۔ ان پر دس باندھیں اور سر پر کئی گھڑے اور تلے رکھ کر ہائس سے دس پر آئی اور پھر بڑے تاز و انداز سے دس پر چل کر ایک طرف سے دوسری طرف گزر گئی ۔ جب نیچے اتری تو وہ شخص سامنے آیا ۔ ہائس پر چڑھ کر دس پر آیا اور غنجر پر اٹھا سر رکھ کر الٹا ہو گیا اور دیکھنے ہی دیکھنے ایک طرف سے دوسری طرف گزر گیا ۔ بادشاہ نے اسے انعام و اکرام سے نوازا ۔ لٹ نے عرض کی کہ شاہ ذہبی پناہ ! اب دل میں کوئی آرزو نہیں ہے مگر جی چاہتا ہے کہ جم سے جا کر ایک ہار جنگ کروں ۔ اس خادم کے باپ دادا اس نے بے سبب مار دیے ہیں ۔ آپ میری نفی بطور امانت اپنے پاس رکھ لیجئے ۔ یہ کہنا اور کمر سے ہتھیار کسے ۔ اسی وقت اس کے بازوؤں پر کمر ظاہر ہوئے اور وہ ہوا میں اڑنے لگا اور دیکھنے ہی دیکھنے آنکھوں سے اوجھل ہو گیا ۔ اتنے میں تیز ہوا چلنے لگی ، ابر گر بننے لگا ۔ برقی کی وہ تیزی تھی گویا گردوں پر تیغ چل رہی ہے ۔ یہ دیکھ کر لٹنی نے کہا کہ اے شاہ دین بناد عرصہ رزم ہو گیا ہے ۔ ابھی یہ عمل ہو رہا تھا کہ آسمان سے خون ٹپکنے لگا ۔ کچھ دیر بعد آسمان سے ایک ہاتھ گرا ، پھر سینہ ، پس اور سر بھی زمین پر آ گرے ۔ یہ دیکھ کر لٹنی کا کمر حال ہو گیا ۔ اس نے خون کو زمین سے سیٹا اور منہ پر مل لیا اور شدتِ غم سے رونے لگی ۔ کچھ دیر بعد لٹنی نے بادشاہ سے کہا کہ میں ایک لمحہ اس کے بغیر نہیں رہ سکتی ۔ مجھے سستی ہونے کی اجازت دیجئے ۔ شدید اصرار پر بادشاہ نے اجازت دے دی ۔ لٹنی ایک ہل میں چل کر راکھ ہو گئی ۔ یہ دیکھ کر بادشاہ کا حال غراب ہو گیا اور وہ بیمار رہنے لگا ۔ کمر جھک گئی ، رنگ زرد ہو گیا ۔ اعیان دولت نے ہر طرح کا علاج کیا لیکن کوئی نتیجہ نہ نکلا ۔ بالآخر انہوں نے طے کیا

مکہ وپسا ہی جشن پھر ترتیب دیا جائے۔ جب بزم آراستہ ہوئی اور بادشاہ گھڑسوار زد پر تشریف فرما ہوئے تو وہی باد تند پھر چلنے لگی اور وہ لٹ پھر آن موجود ہوا۔ جھک کر سلام کیا اور گنہا میں نے اقبال شاہی سے جم گھو شکست دے دی ہے اور وہ میری تیغ کے خوف سے سستار میں جا چنبا ہے۔ میں نے عاجز دیکھ کر اسے چھوڑ دیا ہے اور پھر کہنا "میں جلدی میں ہوں میری عورت مجھے عتابت فرما دیجیے۔" بادشاہ نے کہا کہ وہ عورت تو میرے فراق میں جل کر ہوسم ہو گئی۔ لٹ گھو یلین نہ آیا۔ اس نے جلی گئی باتیں کہیں اور ایک ہنگامے کے بعد یہ رائے ٹھہری کہ لٹ چل کر وہ جگہ دیکھ لے جہاں لٹی جل کر راکھ ہوئی تھی۔ لٹ نے وہاں پہنچتے ہی آواز دی کہ اے لٹنی تجھے شاہ نے کہاں بند کیا ہے۔ یہ آواز متنی ہی لٹنی نے بردہ پٹایا اور زب و زبور سے آراستہ باہر نکلی۔ لٹنی کو دیکھ کر لٹ نے بادشاہ کی امانت داری کی تشریف کی اور کہا کہ "اے بادشاہ آپ کی یہ حالت اسی لٹنی کی وجہ سے ہے۔ میں اس سے ہاتھ اٹھاتا ہوں۔ آپ اسے پسند کیجیے۔" یہ سن کر بادشاہ کی حالت اچانک بدل گئی اور یہی اس کے لیے دوا بن گئی : "وہی اس کے آزار کا تھا علاج۔" اس مثنوی میں داستان کا لطف بھی ہے اور شاعرانہ تمہیل بھی۔ بیان میں روانی بھی ہے اور اختصار بھی۔ قصے کے اعتبار سے یہ میر کی ہر مثنوی سے بہتر ہے لیکن جب ہم اسے میر کی مثنویوں کے ساتھ پڑھتے ہیں تو میر کی مثنویاں، اپنی انفرادیت کی وجہ سے، ہمیں قائم کی اس مثنوی سے کہیں زیادہ متوجہ کرتی ہیں۔

قائم کی ایک اور قابل ذکر طویل مثنوی "قصہ شاہ لدھا مسمی بہ عشق درویش" ہے۔ اس مثنوی کا قصہ بھی طبع زاد نہیں ہے بلکہ قائم نے "مثنوی حیرت افزا" کی طرح اسے بھی گسی سے سنا اور نظم گردیا۔ کلیات قائم کے مرتب نے لکھا ہے کہ شاہ لدھا کا یہ المیہ عشق ایک زمانے میں شاہی ہند میں مقبول تھا اور شیخ غلام علی راسخ عظیم آبادی نے بھی اس قصے کو "اعجاز عشق" کے نام سے نظم کیا تھا۔ گجرات میں بھی گسی شاعر نے اسی قصے کو اردو میں نظم کیا تھا جس کا مخطوطہ المہین ترقی اردو پاکستان کے ذخیرے میں محفوظ ہے۔ اسی میں یہ بھی واضح کیا ہے کہ مثنوی عاقل خاں میں شاہ لدھا کا قصہ بیان ہوا ہے۔ اگر عاقل خاں سے عاقل خاں رازی مراد ہے تو یہ فارسی مثنوی عہد عالمگیر میں لکھی گئی ہوگی۔ گرامان دتاسی نے بھی اس مثنوی کے اس حصے کو، جو علی ابراہیم خلیل کے تذکرے میں شامل ہے، فرانسیسی میں ترجمہ کر کے

”تاریخ ادبیات ہندوستان“ میں شامل کیا ہے۔ ۵۱ یہ مثنوی غلطی سے ایک زمانے تک سودا سے منسوب رہی ہے۔ اس مثنوی میں قائم نے مثنوی کی بہت سے مطابق تعریف و عشق، حید، لغت و معانیات کے بعد ”آغاز داستان“ کے عنوان کے تحت بتایا ہے کہ پنجاب میں ایک مرد درویش اپنے تکیے میں رہتا تھا۔ یہ تکیہ سرورہ ایک برافضا مقام پر واقع تھا۔ جو مسافر اس راستے سے گزرتا وہاں ٹھہرتا اور درویش اس کی ہر ممکن خدمت کرتا۔ ایک دن وہ ایک برات ادھر سے گزری اور ٹھنڈی جگہ دیکھ کر وہاں ٹھہر گئی۔ دلہن یہی ڈولے کی کوس سے تنگ آ کر باہر نکلی اور درویش کی نظر اس پر پڑی۔ جسے وہ دونوں کی نظریں چار ہوئیں وہ ایک دوسرے کے عشق میں گرفتار ہو گئے۔ دھوپ کی شدت کم ہوئی تو برات وہاں سے روانہ ہو گئی۔ درویش کی یہ حالت تھی کہ ایک بازو ٹوٹے پرندے کی طرح وہ آگ پر لوٹ رہا تھا۔ جب ڈولا دور چلا گیا تو وہ بڑ پر چڑھ گیا اور اسے دیکھتا رہا۔ جب ڈولا نظروں سے اوجھل ہو گیا تو درویش بیڑ سے زمین پر گر کر اور مر گیا۔ احباب کے مشورے پر درویش کو وہیں دفن کر دیا گیا۔ ادھر دلہن کے دل میں بھی عشق کی آگ بری طرح بھڑک رہی تھی۔ دلہن گھر پہنچی تو اہل خاندان خوشیاں منا رہے تھے لیکن وہ مضطرب و بے چین، زار و قطار رو رہی تھی۔ اس کے علاج معالجے کی تدبیر کی گئی لیکن جب کچھ اتفاق نہ ہوا تو طے کیا کہ اسے گھر واپس بھیج دیا جائے۔ بوڑھے گھنیز کے ساتھ جب وہ سرورہ سے مائلے کے لیے روانہ ہوئی تو راستے میں تکیہ پڑا۔ جہاں وہ ٹھہرے۔ نازنین اتر کر درویش کے تکیے کی طرف گئی تو دیکھا کہ وہاں درویش کے بجائے اس کی قبر ہے۔ یہ دیکھ کر اس کی حالت اور خراب ہو گئی۔ بے طاقتی سے وہیں گر پڑی اور بھولی کی طرح تڑپنے لگی۔ انہی وہ لڑپ ہی رہی تھی کہ قبرشق ہوئی اور نازنین اس میں جا گئی۔ اب فوراً برابر ہو گئی۔ لوگوں نے جب قبر کو کھدایا تو درویش و نازنین دونوں ہم بدل تھے اور ایک ہو گئے تھے :

اگرچہ دو تھے یوں ظاہر میں وہ ایک
مشابہ یہ کہ ہیں دولوں گویا ایک
نہ کر سکتا تھا فرق ان میں کوئی فرد
کہ ہے زن کون سی اور کون ہے مرد

اس کے بعد ”تنبیہ“ کے زیر عنوان قائم نے بارہ شعر لکھے ہیں اور بتایا ہے کہ اس عشق مجازی پر غور کرنے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ جب ساز عشق وحدت آہنگ ہو تو عاشق و معشوق ہم رنگ ہو جاتے ہیں :

تو وہ معشوق معنی جس سے ہم سب
 ہیں جو اب آئندہ سرتا ہا لبالب
 جو ہم سے لگ رہے اپنے منہ گولے بندر
 تو ہم گھبراہیں ، یہی اک خاک کا ڈھیر
 کر کے ہم پر جو استیلا وہ احوال
 نہ ہو کیوں کر بنائے بود ہمال
 گرمی گم اس انسانیت کو مطلق
 نہ باوریں اب میں جز ہستی حق
 یہ ہر صورت عجب کچھ ہیں وہ احباب
 کہ ہیں چون قطرہ اس دریا میں نایاب
 ہونے ہیں ذات حق میں اس طرح غرق
 کہ ہے دشوار اپنا آپ الھیں فرق

اس کے بعد ”دور ختم سخن“ میں قائم نے بتایا ہے کہ الھوں نے اپنا دماغ جلا
 کر اور خونِ دل کھا کر کئی ہفتے میں یہ قصہ نظم کیا ہے ۔ مابقی کی مثنوی
 ”چند بدن و سہار“ کا انجام بھی اس طرح کا ہے ۔ میر کی مثنوی ”شعلہ“
 شوق“ میں بھی برسِ رام اپنی محبوبہ کے شعلے سے مل کر ایک ہو جاتا ہے ۔
 مثنوی ”دربانے عشق“ میں بھی جب محبوبہ کو دریا میں چال ڈال کر نکالا جاتا
 ہے تو لوگ دیکھتے ہیں کہ عاشق و معشوق ایک دوسرے کی بغل میں بیوست
 ہو گئے ہیں ۔

قائم کی یہ دونوں مثنویاں قصے کے اعتبار سے دلچسپ اور اس دور کے
 مزاج و عقائد سے پوری طرح مطابقت رکھتی ہیں ۔ یہ دور ان باتوں پر نہ صرف
 یقین رکھتا تھا بلکہ ان قصوں سے اس دور کا تصور عشق بھی واضح ہوتا ہے ۔
 ان مثنویوں کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ قائم میں ، سودا کی
 طرح ، بیالیہ قوتِ پخت پر زور تھی ۔ قائم کی یہ دونوں مثنویاں اُردو مثنوی کی
 روایت کو آگے بڑھاتی اور اسے مقبول بناتی ہیں ۔

قائم نے رباعیات و قطعات بھی لکھے ہیں اور اس صنف میں بھی اپنی
 شاعرانہ صلاحیت کا اظہار کیا ہے ۔ کچھ رباعیوں میں اپنے ذاتی حالات پر روشنی
 ڈالی ہے اور کچھ میں ، جو قائم کا غالب رجحان ہے ، اخلاق کو موضوعِ سخن
 بنایا ہے ۔ بہت سے قطعات و رباعیات ، مدحیہ و دعائیہ نوعیت کے ہیں اور بعض
 سے تاریخیں نکالی ہیں ۔ ہمیشہ مجموعی قائم اس صنف میں بھی کلیساں ہیں ۔

قائم کی زبان میں وہ ساری خوبیاں اور کمزوریاں موجود ہیں جن کا مطالعہ ہم میر و سودا کے ذہل میں گزر آئے ہیں۔ میر کی زبان پر آگرہ اور دہلی کی زبان کا اثر ہے جس میں برج بھاشا کا اثر اور آگرہ کا لہجہ اور عمارہ و روضہ بھی شامل ہے۔ سودا کی زبان اپنے زمانے کی خالص دہلی کی لکھنؤی زبان ہے جس پر فارسی کا اثر نمایاں ہے لیکن قائم کی زبان پر دہلی کی زبان کے ساتھ ساتھ کھڑی بولی کا اثر بہت واضح ہے۔ مثلاً :

ع کہ بٹھ جا ہے یہ اب بھلا سا ہائی کا

(کلیات، قائم، جلد اول، ص ۴۰)

ع نہ چھوڑ ساتھ سے لے سیرغ نیز پر مجھ کو (ایضاً، ص ۵)

ع کچھ سجھ کر ہی بھیر آئے کا (ایضاً، ص ۱۰)

ع ہارا سر لڑی سی طرح کاش اے گروہ کن بھٹا (ایضاً، ص ۲۶)

ع سلوک عشق گھونٹ پر گھسی سے ہو ہے کہ ہاں (ایضاً، ص ۳۱)

ع دل چرا لے کے اب گدھر کو چلا (ایضاً، ص ۳۳)

ع سجاوٹ اوپر اس فلاڑھی کے اور بکڑی کی اس کھنگ پر

(ایضاً، ص ۷۰)

ع سہ و فانیجہ سا جو ہو گیا گرجے وس سے اغلاط (ایضاً، ص ۹۳)

ع ہر در و بام سے ہاچوں ہوں میں مہتاب کی طرح

(ایضاً، ص ۱۳۶)

ع مری مڑگن جو تہہ بن اوائی کی طرح جاری ہیں

(ایضاً، ص ۱۳۸)

ع ہو جے ہر بات پر غفا ہویں (ایضاً، ص ۱۳۹)

ع زمیں سے یہ لکوں ہیں گل بھلا گھس طرح نکلتے ہیں

(ایضاً، ص ۱۵۱)

ع وہ گزر چکے ہیں جو کچھ ٹھانے ہیں (ایضاً، ص ۱۵۷)

یہ وہ چند مثالیں ہیں جن میں کھڑی بولی کا اثر نمایاں ہے۔ کھڑی کا اثر قائم کے لہجے پر بھی ہے۔ ان کی شاعری میں جو کئی الفاظ کو بیج کے مروجہ معناری تلفظ کے برخلاف تخفیف یا طوالت سے بڑھنا پڑتا ہے تو اس کی وجہ بھی کھڑی کے تلفظ کا اثر ہے۔

قائم کے ہاں جمع کی وہ ساری صورتیں ملتی ہیں جو میر و سودا کے ہاں موجود ہیں لیکن جمع کی ایک صورت وہ ہے جو بولنے کی زبان میں آج بھی رائج

ہے۔ مثلاً:

- ع جب گالیں نت کی گھائیں گے ہم (ایضاً، ص ۱۱۳)
 ع گریبان کی تو قائم مدتوں دھجیوں اڑاں ہیں (ایضاً، ص ۱۳۲)
 ع تیں ساتھ رقیبوں کے سے آسامیوں گھیں رات (ایضاً، ص ۱۵۳)
 ع قائم خدا کے واسطے بد مستیں بہ چھوڑ (ایضاً، ص ۱۷۳)
 قائم نے ”راہ“ اور ”جلوہ گاہ“ کو مذکر اور خواب، مزاج، نفس کو مؤنث
 بالذہا ہے۔ بہت سے مروجہ ہندی الفاظ بھی استعمال کیے ہیں۔ مثلاً کھیرا، چٹوں،
 ہاڑ، سبج، دھا، اولہ، ہسرام، کھک، سمنکھ، لت، درس، پتال، آٹاس،
 التھر، میت، اور، لہٹ، پرنام، تھوئی، اٹو، سنکھات، جھنکڑے، بنائنے،
 وسائن، دوت، منٹ، وغیرہ۔ زبان کی باقی صورتیں وہی ہیں جو اٹھارویں صدی
 کی معیاری زبان میں ملتی ہیں۔

(۲)

میر و سودا کے دور میں درد و قائم کے بعد اگر کسی کا نام آنا ہے تو وہ
 جد میر سوز (م ۱۲۱۳/۹۹ - ۱۷۹۸ ع) ہیں۔ جد میر نام تھا اور اسی نسبت
 سے میر تخلص اختیار کیا لیکن یہی تخلص جد نفی میر کا تھا۔ ۱۱۶۵/۱۷۵۲ ع
 میں جب میر کا تذکرہ نکات الثمرا مکمل ہوا اس وقت تک سوز کا تخلص میر
 تھا اسی لیے میر نے لکھا کہ ”میرا تخلص اختیار کرنے کی خواہش میرا
 نصف دل اس سے خوش ہے۔“ ۵۲۰ لیکن جب جد نفی میر کی شہرت بھیل اور
 ایک تخلص سے اتباس پیدا ہونے کی وجہ سے جد نفی میر سے معارضہ ہو گیا ۵۳
 تو انہوں نے اپنا تخلص بدل کر سوز اختیار کر لیا :

کہنے لھے پہلے میر میر تب نہ ہوئے ہزار حیف

اب جو گھجے ہیں سوز سوز یعنی - دا جلا کرو (سوز)
 ۱۱۶۵/۱۷۵۲ ع تک سوز کا تخلص میر تھا لیکن ۱۱۶۸/۵۵ - ۱۷۵۳ ع میں
 جب ”غزن نکات“ مکمل ہوا تو وہ اپنا تخلص بدل کر سوز اختیار کر چکے تھے۔
 گویا تخلص کی یہ تبدیلی ۱۱۶۵/۵۵ اور ۱۱۶۸/۵۵ (۱۷۵۲ - ۱۷۵۵ ع) کے درمیان
 ہوئی۔ سوز دہلی کے رہنے والے تھے۔ جہاں پیدا ہوئے اور یہیں بڑے۔ سوز
 کے والد سید ضیاء الدین بخاری ایک بلند پایہ بزرگ اور حضرت قطب عالم گجراتی
 کی اولاد میں سے تھے۔ ۵۳ میر سوز کے بارے میں چند باتیں کم و بیش سب تذکرہ
 نگاروں نے لکھی ہیں کہ میر سوز بلند پایہ بہت قلم خطاط تھے اور استعلاقی و

خط شیعہ میں کمال ترک رکھتے تھے۔ ۵۵۔ تیر اندازی اور گھوڑ سواری میں یکتائے روزگار تھے۔ ذراقت طبعی اور آدابِ صحبتِ ملوک میں بے مثال تھے۔ ۵۶۔ لطیفہ گو اور خوش گفتار تھے۔ ۵۷۔ منشی بے نظیر تھے۔ ۵۸۔ اور علم موسیقی سے بھی آگاہ تھے۔ ۵۹۔ قائم کے ذیل میں ہم لکھ آئے ہیں کہ قائم اور سوز دونوں شاہی ٹوپ خانے میں ملازم تھے۔ احمد شاہ کی معزولی کے بعد قائم شاہی ملازمت سے ۱۱۹۷/۱۲۰۵ء میں الگ ہوئے۔ کم و بیش بیس زمانہ میر سوز کی ترک ملازمت کا بھی ہونا چاہیے۔ اسی زمانے میں اشرف علی ظفر بھی دہلی چھوڑ کر چلے گئے۔ ۶۰۔ سوز نے بھی اسی زمانے میں دلی چھوڑی اور سودا سے ہمت چلے لوہا سہریان خان رند کے متحمل ہو گئے جس کی تصدیق قائم کے تذکرے ۶۱ سے بھی ہوتی ہے۔ سوز اور سودا کے تعلقات ہمیشہ خوشگوار رہے۔ بعض نرائن سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ سوز سودا سے مشورۃً سخن گزرتے تھے۔ دیوان سوز کے اس قطعے سے بھی اس بات کی طرف اشارہ ملتا ہے :

صاحبو تم سے راست کہتا ہوں شاعری سے مجھے نہیں بہت
میں انہوں میں تھا سب سے نکالہ وہ دلاتے مجھے بہت غیرت
کہ مجھے بات بھی نہیں آتی ہم سے ہر آنے کسی طرح صحبت
ہا تو ہم سے کیا کرو باتیں یا ہمیں جانتے ہو بے عزت
تب میں لاجپار ہوئے کہنے لگا انہیں ہاتھوں کو شعر کی صورت
ورسہ اس منہ پہ شاعری تو رسہ یہ بھی مرزا ربیع کی ہے دولت
اس زمانے میں اکثر استاد کسی دوسرے شاعر کو خود جواب دینے کے بجائے
اپنے شاگردوں کے نام سے اشعار لکھ دیا کرتے تھے۔ سودا نے بھی ایک بچوبہ
رباعی چمندر علی حسرت کے خلاف سوز کے نام سے لکھی :

گیوں سوز پہ حسرت کا لہ دل ہووے سہند
ہے شعر کی گرمی کا دھواں اس کے ہند
حسرت اے گیوں نہ ہووے شاعر ہے سوز
عطار کا لولہا ہے وہ ساٹھو گل ہند

یہ رباعی دیوان سوز میں شامل نہیں ہے لیکن سعادت خان ناصر نے ہووے واقعے کے ساتھ اسے اپنے تذکرے میں درج کیا ہے۔ ۶۲۔ ایک عرصے تک سوز اور سودا فرخ آباد میں ایک ساتھ رہے۔ سودا سوز کے بعد فرخ آباد چلے آئے اور سوز سے چلے وہاں سے ایضاً آباد چلے آئے جیسا کہ ان اشعار سے بھی معلوم ہوتا ہے جو فرخ آباد سے رخصت ہونے سے چلے سودا نے سہریان خان رند کی خدمت میں پیش کیے :

شعر کے بصر میں نوا استاد کشتی ڈھن کو ہے ہادر مراد

اس کو تو ہر طرح غنیمت جان بھر ملے گا نہ سوز سا انسان

نواب احمد خان کی وفات (۱۱۸۵ھ/۱۷۷۱ع) کے بعد فرخ آباد کی روٹی ختم ہو گئی۔ نواب مہربان خان ولد کی دیوالی بھی ختم ہو گئی۔ اسی زمانے میں سوز بھی فرخ آباد سے فیض آباد آ گئے جہاں شجاع الدولہ کی حکومت قائم تھی لیکن دربار سے توصل پیدا نہ ہو سکا۔ جب آصف الدولہ تخت نشین ہوئے تو کچھ عرصے بعد سوز کے دن بھرے اور وہ آصف الدولہ سے وابستہ ہو گئے اور لکھنؤ آ گئے۔ یہ سلسلہ آصف الدولہ کی وفات (۱۲۱۲ھ/۱۷۹۷ع) تک قائم رہا۔ پکتا نے لکھا ہے کہ ”نواب آصف الدولہ مرحوم سچے دل سے ان کی پامزہ صحبت کے عاشق تھے اور بہت عزت و احترام سے پیش آتے تھے۔“ ۶۳ ۱۲۰۰ھ/۱۷۸۹-۹۰ع میں سوز کا چوں سال پٹا میر سیدی وفات پا گیا جس کا اثر یہ ہوا کہ درویشی مزاج میں آ گئی۔ ۱۲۱۲ھ/۱۷۹۷ع میں آصف الدولہ وفات پا گئے اور ۱۲۱۳ھ/۱۷۹۸-۹۹ع میں سوز بھی وفات پا گئے۔ شاہ کمال نے ع ”گفت تاریخ“ ”سوز سوخت دلم“ ۶۵ سے اور جرأت نے دو قطعے لکھ کر۔ ع ”داغ اب سوز کا لگا دل کو“ اور ع ”آہ ادائے سخن نیم ہوئی“ ۶۶ سے سال وفات لکلا۔

جد میر سوز ایک شریف النفس اور مرغبات مرغ انسان تھے۔ انہوں نے مدح و فحش سے اپنی شاعری کو الگ رکھا، حتیٰ کہ ان نواہین و امراء کی شان میں بھی کوئی قصیدہ نہیں لکھا جن کے وہ متوصل تھے۔ ضرورت مندوں اور غریبوں کے کام کے لیے وہ ہر دم آمادہ رہتے تھے۔ پکتا نے لکھا ہے کہ ”امیروں کی خدمت میں غریبوں کی سعی و سفارش کرنے کے معاملے میں ان کا کوئی ثانی نہیں تھا۔ (یہ بات) سورج کی طرح ہر شخص پر ظاہر و آشکار ہے۔“ ۶۷ شاہ کمال نے شعرا کے دواہین اور ان کا اتنا کلام جمع کر لیا تھا کہ لکھنؤ میں کسی دوسرے کے پاس نہیں تھا۔ یہ بات بھی میر سوز نے آصف الدولہ تک پہنچائی جس کے نتیجے میں آصف الدولہ نے ہاتھی بھیج کر شاہ کمال کو بلوایا اور فرمائش کی کہ اگر وہ دواہین مجھے مستعار دے دو تو میں اپنے خوش نویسوں سے نقل کرا کے فوراً واپس کر دوں گا۔ اسی کے ساتھ باج سو روپے کی تھیلی عنایت فرمائی اور جب دس دن کے اندر اندر دواہین واپس کیے تو پھر باج سو روپے کی تھیلی اور ایک دو شالہ عنایت فرمایا ۶۸۔ سوز متواضع، متواکل اور خوش گفتار انسان تھے۔ شعر پڑھنے کا لٹک سب سے لڑا تھا۔ شعر پڑھتے تھے تو اس کے معنی کی تصویر سامعین کے سامنے آ جاتی تھی۔ قدرت اللہ شوق نے لکھا ہے کہ ”شعر

گو ہائے باؤں آنکہ ہلکہ تمام اعضا کو حرکت میں لا کر عجیب و غریب انداز سے بڑھتے تھے اور مردمان ناہم کو بھی اپنی طرف متوجہ کر لیتے تھے۔^{۶۹} میر سوز کی دو تصانیف ہیں۔ ایک رسالہ تیر اندازی کے بارے میں ۷۰ء جو اب ناپید ہو چکا ہے اور دوسرا ”دیوان سوز“ جسے شاہ کمال نے سوز کی زندگی میں ترتیب دیا اور بعد میں اسی دیوان کی نقلیں عام ہوئیں۔ شاہ کمال کے مرتبہ دیوان پر خود سوز نے خط شیعہ میں دستخط کیے تھے۔^{۷۱} دیوان سوز^{۷۲} میں ۳۵ رباعیات اردو، ۶ رباعیات فارسی، ایک مستزاد، چھ قطعات، ۸ غزلیات اور ایک مختصر مثنوی کے علاوہ باقی سب غزلیں ہیں۔ دیوان سوز میں بہت سی وہ غزلیں بھی شامل ہیں جو دیوانِ ولد (سہرہاں خاں ولد) میں موجود ہیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ولد سوز کے شاگرد تھے۔ وہ غزلیں جو سوز نے ولد کو گنہ گھر دیں وہ ولد نے اپنے دیوان میں شامل کر لیں اور ساتھ ساتھ سوز نے اپنے دیوان میں بھی درج کر لیں۔ سعادت خاں ناصر نے لکھا ہے کہ ”ولد کا دیوان مؤلف کی نظر سے گزرا ہے۔۔۔ اکثر وہی غزلیں میر سوز صاحب کے دیوان میں موجود اور نام ولد کا ان میں سے ناپید۔ یہ نہ چاہیے۔ جو چیز بالعموم گئی ہو اس کا دعویٰ انصاف سے بعد ہے۔“^{۷۳} اسی طرح دیوان سوز کی ۱۱۶ غزلیں^{۷۴} غلطی سے دیوان سودا میں بھی شامل ہو گئی ہیں جو سودا کی زندگی میں تیار کیے ہوئے کلیات سودا کے نسخہ جوں میں شامل نہیں ہیں۔^{۷۵}

دیوان سوز کے مطالعے سے پہلے بات تو یہ سامنے آتی ہے کہ سوز، میر، سودا، درد اور قائم سے مختلف قسم کے شاعر ہیں۔ ان کے کلام میں وہ تہ داری اور گہرائی نہیں ہے جو میر و درد کے ہاں ملتی ہے اور نہ وہ تعمیل ہے جو سودا کے ہاں نظر آتا ہے۔ ان کے ہاں وہ انفرادیت بھی نہیں ہے جو میر و سودا کو ہر دور اور ہر زمانے کا شاعر بنا دیتی ہے۔ وہ بنیادی طور پر غزل کے شاعر ضرور ہیں اور ان کا موضوع بھی عشق ہے لیکن اس عشق میں نہ وہ گہرائی ہے اور نہ وہ گہر بات جو میر و درد کی شاعری کو ایک منفرد رنگ دیتے ہیں۔ سوز کی نظر سطح پر پڑتی ہے اور وہ سامنے کی باتوں سے اپنی شاعری کا رشتہ قائم کر لیتے ہیں۔ سوز ظاہر کے شاعر ہیں، باطن کے نہیں، اسی لیے عشق کی کیفیات نارمل ہو کر ان کی شاعری میں ظاہر ہوتی ہیں۔ ان کا عشق تجربہ نہ ہلکا ہے اور نہ بہت ہلکا یوں معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنی شاعری میں ایک درسیاتی سی کیفیت کا اظہار کر رہے ہیں جسے ہم نارمل عشقہ کیفیت کہہ سکتے ہیں۔ سوز ہمارے گونگے جذبوں کو زبان نہیں دیتے بلکہ معلوم جذبوں اور باتوں کو اس

طور پر منات، سنجیدگی و شائستگی سے شعر میں دہرا دیتے ہیں کہ سننے والا روزمرہ کی ان عام باتوں کو شعر کی زبان میں سن کر خوش ہو جاتا ہے۔ سوز کے ہاں یوں معلوم ہوتا ہے کہ وہ زبان کے شاعر ہیں۔ روزمرہ و معاشرہ کے استعمال سے شعر میں لطف پیدا کرتے ہیں۔ زبان کی سطح پر ان کے ہاں ایک اہتمام، رنگہ رکھاؤ، سلیسے اور نفاست کا احساس ہوتا ہے۔ ان کے کلام کا الگ پن زبان و بیان کی اس نفاست سے پیدا ہوتا ہے۔ یہی طرز سوز ہے۔ وہ عشق اور محبوب کے تعلق سے ہر بات کا اظہار کرتے ہیں لیکن اس شائستگی اور منات کے ساتھ کرتے ہیں کہ سننے والے کو ان کا اظہار اچھا لگتا ہے۔ اس طرز میں ایک ایسا اعتدال ہے کہ اگر قرا یا قدم ادھر ادھر ہو جائے تو بقول یکتاؒ یہ غنوں اور ہزاروں کی زبان بن جائے۔ اسی لیے طرز سوز کی پیروی مشکل ہے۔

سوز نے اپنے طرز شاعری سے ادا بندی کے رجحان کو پیدا کیا جو لکھنوی مزاج کے چونچلے پن اور جذباتی ماحول کی مناسبت سے آئندہ ایک صدی تک مختلف شاعروں کے رنگ میں شامل رہا اور جعفر علی حسرت، جرات اور انشا و لکین سے ہوتا ہوا داع تک پہنچا۔ سوز کی زندگی کے آخری دور میں لکھنوی شعرا کی جو اصل امیوی اس نے اس رنگ کی اپنی پیروی کی کہ وہ اعتدال، چو سوز کی شاعری کا طرہ امتیاز تھا، برقرار نہ رہ سکا اور یہی طرز رنگیت کی رہتی اور دوسرے لکھنوی شعرا کی شاعری میں بقول مصحفی ”چھانے کی شاعری“ بن گیا۔ مصحفی نے سوز کے ہاں اسی اعتدال کی تعریف کی تھی جو بعد کے شعرا کے ہاں باقی نہ رہا :

غمزہ بھی شعر میں ہو تو پھر سوز کا سا ہو

کس کام کی وگرنہ چھانے کی شاعری

سوز لکھنوی رنگ کے باقی اور پیش رو ہیں۔ ادا بندی کی تحریک، جس کے ممتاز ترین نمائندے قنبر بخش جرات ہیں اور جسے جعفر علی حسرت، انشا اور رنگین وغیرہ نے اپنایا اور پھیلایا، سوز کی شاعری ہی سے شروع ہوتی ہے۔ جرات نے سوز کی وفات پر جو قطعہ تاریخ کہا تھا اس میں بھی سوز کی شاعری کے اسی رنگ ادا بندی کی طرف اشارہ کیا تھا :

خاک میں مل گئی ادا بندی گفتگو اب خوش آوے کیا دل کو

طرز سوز کی خوبی یہ ہے کہ یہ انتہائی سادہ ہے۔ اس میں عام بول چال کی زبان صفا کے ساتھ استعمال ہوتا ہے۔ اس میں لٹری اور افلام کے حدود ملتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں لیکن اس کے باوجود اس میں ایک ایسا لطف ہے کہ سوز کے

اشعار ہمیں اپنی طرف متوجہ کر لیتے ہیں اور ہم انہیں بڑھ کر آج بھی اس لطفِ سخن سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔ یہ چند شعر بڑھیں :

اہلِ ایمان سوز کو کہتے ہیں کافر ہو گیا
آہ یا رب رازِ دل ان پر بھی ظاہر ہو گیا
گیوب تو گھبرانا ہوا پھر آج ہے آج
سوز سچ کہہ آج تیرا کیا کیا کر
ہم تم لاشیں گے پس مل کر
وہ دن بھی گھبراؤ خدا گھرے گا
یہ تو سب جانتا ہوں چھوٹوں نے
کچھ تجھے چھوٹ سچ کہا ہوگا
مجھ سے مت جی کو لگاؤ کہ نہیں رہنے کا
میں مسافر ہوں کوئی دن کو چلا جاؤں گا
یہ ہو سکے کہ اپنے تئیں سوز بھول جائے
پر میری جان کہہ تجھے گیوب کو بھلا سکے
اور تو بس نہیں چلتا ہے رقیبوں کا مگر
سوز کے نام کو لکھ لکھ کے جلا دیتے ہیں

ہے شوخ مزاج - وزِ واہ چھوڑے کا اے برا کرے گا
بھلا کون لٹکتا ہے انصاف کیجیے بھلے آدمی ہو زباں لک منہ والو

ادا بندی کی شاعری کا تعلق براہِ راست زبان کی شاعری سے ہے۔ اس میں محبوب کی ادائیں اور معاملاتِ عشق کا ہر رنگ بیان میں آتا ہے۔ سوز کی شاعری بڑھتی تو معلوم ہوتا ہے کہ جیسے کوئی شخص مزے لے لے کر، کھلے ہندوں اپنے عشق اور محبوب کی باتیں کر رہا ہے۔ باتیں کرنے کے اسی انداز نے سوز کی غزل کو خوش نما بنا دیا ہے۔ اسی مخصوص طرزِ ادا کی وجہ سے سوز کے بہت سے اشعار ضربِ المثل بن کر ہزاری روز مرہ کی بُر لطف گفتگو کا حصہ بن گئے ہیں۔ مثلاً یہ دو چار شعر دیکھیے :

ایک آفت سے تو مر مر کے ہوا تھا جینا
بڑ گئی اور یہ کیسی مرے اللہ نئی
رسوا ہوا، خراب ہوا، مہتلا ہوا
وہ کون سی گھڑی تھی کہ تجھ سے جدا ہوا

مٹ سوز کی بات مجھ سے ہو چھو۔
ایسا تو گھپس سنا نہ دیکھا
وے صورتیں نہ جانے کس دہس بستیاں ہیں
اب دیکھنے کو جن کے آنکھیں لڑختیاں ہیں

میر و سودا کے اس دور میں سوز کی شاعری خالص اردو زبان کی شاعری ہے۔ اس میں فارسییت بہت کم اور اردو بن بہت نمایاں ہے۔ تخلیقی سطح پر انفرادیت ایک بیحدہ چیز ہوتی ہے۔ انفرادیت شاعر کی عظمت کا ثبوت ضرور ہے لیکن یہ شاعر کی مقبولیت کے راستے میں حائل ہوتی ہے۔ اسی لیے فارسی شاعر، جو اپنے دور کے مقبول رنگ سخن میں شاعری کر رہا ہو، منفرد شاعر کے مقابلے میں زیادہ مقبول رہتا ہے۔ اس دور میں سوز کی مقبولیت کا یہی راز ہے۔ وہ شاعر، جو صرف اپنے دور کا شاعر ہو، اسی دور میں محسوس ہو، دور کا مزاج بدلنے کے ساتھ تاریخ کی چھوٹی میں جا گرتا ہے اور سوز کی طرح بھلا دیا جاتا ہے۔ اظہار و بیان کی سطح پر سوز نے زبان کو مایہا اور اچھے ایک ایسی صورت دی کہ آئندہ نسلوں نے اچھے اپنے تخلیقی جوہر کی کسوٹی بنایا۔ اس دور میں صفائی زبان کی جو صورت نکلی اور بیان کا جو کینڈا بنا اس سے اردو زبان کے خد و خال پورے طور پر نمایاں ہو گئے اور میر سوز شاعری کی اس زبان کے بنانے والوں میں امتیاز کے ساتھ شریک ہیں۔ ان کے ہاں اردو زبان، بیان کی سطح پر، آگے بڑھتی ہے۔ وہ عام روزمرہ و معاشرہ کو اظہار بیان میں سبب جنب کر کے لکھنوی شاعری اور ذوق و دماغ کے بھی رو ہو جاتے ہیں۔ تاریخ ادب میں سوز کی یہ اہمیت ہے کہ ایک طرف وہ اپنے دور کے رجحانات کے ترجمان ہیں اور دوسری طرف اچھے ایک رخ دے کر اس رجحان کو بھی ابھارتے ہیں جو جرأت کی "ادا بندی" میں ایک نیا رنگ سخن بن جاتا ہے اور آئندہ دور میں لکھنوی رنگ سخن کو جنم دیتا ہے۔ میر نے سوز سے کہا تھا کہ "موقع و محل تمہاری شعر خوانی کا وہ ہے جہاں لڑکیاں جمع ہوں اور ہنڈ کلیا ہنکتی ہو۔" آئندہ دور میں جو ہنڈ کلیا والی شاعری لکھنؤ میں عام ہو کر حارے بر عظیم میں مقبول ہوئی میر سوز اس رجحان کے بھی رو ہیں۔

(۳)

چھوٹا ہنڈ بڑے ہنڈ کے سائے میں دب کر رہ جاتا ہے۔ یہی صورت خواجہ
میر انور (۱۱۳۸ھ - ۱۲۰۹ھ/۲۶ - ۱۵۳۵ - اگست ۱۹۶۳ء) کے ساتھ ہوئی۔

میر اثر ، خواجہ میر درد کے چھوٹے بھائی بھی تھے اور ان کے جاں نثار مرید بھی۔ میر درد نے ان کی پرورش و تربیت کی تھی اور اپنی مرضی کے مطابق انہیں ایک مخصوص سانچے میں ڈھالا تھا جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ میر اثر خود وہ نہ بن سکے جو وہ بن سکتے تھے۔ مثنوی ”غواب و خیال“ کو بڑھ کر ایک ایسی مضطرب و بے نواز روح سامنے آتی ہے جس میں اعلیٰ درجے کا تخیلی جوہر تھا اور جس سے غنائی عشقہ شاعری کے سدا جاو بھول کھلانے جا سکتے تھے لیکن یہ بیان کرنا کہ اگر ایسا نہ ہوتا تو کیا ہوتا چونکہ تاریخ کے دائرے سے باہر ہے اس لیے صحیح راستہ یہی ہے کہ دیکھا جائے میر اثر کون تھے ، کیا تھے اور انھوں نے اپنی باری آنے پر ادب کی تاریخ میں کیا خدمت انجام دی۔

میر درد کے باب میں ہم ایسی بہت سی باتیں لکھ آئے ہیں جن کا تعلق یکساں طور پر میر اثر سے بھی ہے۔ چھ میر نام اور اثر تخلص تھا۔ خاندانی نسبت کی وجہ سے خواجہ اور سلسلے کی نسبت سے چندی بھی نام کا حصہ ہیں۔ خواجہ میر درد نے اثر کا نام خواجہ چھ میر^{۸۰} بھی لکھا ہے اور چھ میر چندی^{۸۱} بھی۔ جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ، اثر نے اپنا تخلص عبدالہب و درد کی مناسبت سے اثر رکھا۔ خواجہ چھ میر اثر چندی ۱۰۸۸ھ/۸۱۰۲ - ۱۱۰۵ھ/۱۷۰۵ ع میں دہلی میں پیدا ہوئے۔ میر درد سے اکتساب علم کیا^{۸۲} اور خواجہ احمد خاں سے علوم ضروریہ حاصل کیے۔^{۸۳} علم تصوف ، موسیقی اور تاریخ گوئی پر عبور اور علم ریاضی میں درک رکھتے تھے۔ ۱۱۰۲ھ/۸۱۰۵ - ۱۱۰۵ھ/۱۷۰۸ ع میں جب میر درد رسالہ ”اورذات“ لکھ چکے تو میر اثر کی لڑمائی پر انھوں نے اپنی ”معرکۃ الآرا“ تصنیف ”علم الکتاب“ تحریر کی۔ ”علم الکتاب“ کے آغاز کے وقت میر اثر کی عمر ۳۱ سال تھی۔ ”علم الکتاب“ کے بعد درد نے چار رسالے لالہ درد ، آمرد ، درد دل اور شرح محفل بھی میر اثر کی لڑمائی پر لکھے اور اثر ہی نے انھیں یکجا و مرتب کر کے ہر رسالے کی تاریخ تصنیف بھی لکھی۔ ہر قدم پر وہ درد کے معاون اور ان کے تلمیذ کاسوں میں شریک رہتے تھے۔ دونوں بھائی ایک چان دو قالب تھے۔ درد نے ”علم الکتاب“ میں لکھا ہے کہ ”کسی جگہ اور کسی حال میں بھی ، مجھ سے جدا نہیں رہتے۔“^{۸۴} مثنوی ”غواب و خیال“ اور دیوان اثر میں جس خلوص و عقیدت کا اظہار کیا ہے اس سے اثر کی بے پناہ محبت کا اندازہ ہوتا ہے۔ میر درد کی وفات کے بعد میر اثر ہی ان کے خلیفہ و جانشین مقرر ہوئے حالانکہ اس وقت خود درد کے بیٹے میر الم (ولادت ۱۱۰۰ھ/۱۷۰۵ - ۱۷۰۶ ع)^{۸۵} موجود تھے اور ان کی عمر ۲۹ سال تھی۔ میر اثر ابھی اپنی عمر کے پندرھویں

سال میں تھے کہ ۱۱ ذی الحجہ ۱۱۱۶ھ/۱۱ نومبر ۱۷۰۹ء کو ان کی شادی کر دی گئی ۸۵۔ گلشن ہند (۱۲۱۵ھ/۱۸۰۱ء) میں مرزا علی لطف نے میر اثر کا ذکر صفحہ ۸۵ میں کیا ہے جس کے معنی یہ ہیں کہ اثر ۸۰۲۱۵ سے پہلے ہی وفات پا چکے تھے۔ دہلی میں ان کے مزار پر تاریخ وفات سنہ ۱۲۰۹ھ/اگست ۱۷۹۳ء کندہ ہے اور یہی صحیح ہے۔ باقی ساری تاریخیں قیاسی ہیں۔ وفات کے وقت میر اثر کی عمر تقریباً ۶۶ سال تھی۔

میر اثر صاحب علم و عمل درویش نہیں۔ زبانہ وقت عبادت و ریاضت میں گزارتے تھے۔ ۸۶۔ میر درد کے فیض تریب نے ان کی صلاحیتوں کو مانجھ کر وہ گچھ بنا دیا تھا جو وہ تھے۔ شاہ عالم ثانی نے ۱۱۹۳ھ/۱۷۷۹ء میں یہکم جان کی شدید علالت کے دوران جب دعائے صحت کے لیے میر درد کو بلایا تو انہوں نے میر اثر کو بھیج دیا۔ ۸۷۔ عشق میر اثر کی شغفیت و سیرت کا نمایاں پہلو ہے۔ اس عشق نے جب مجازی پیرایہ اختیار کیا تو اس کا اظہار شاعری میں ہوا اور اس عشق نے جب حقیقت و معرفت کا رخ کیا تو ان کی زندگی کا رنگ بدل گیا۔ جس اضطراب و بے فراوی کے ساتھ وہ اپنے محبوب مجازی کے ہجر میں تڑپتے دکھائی دیتے ہیں اس شدت کے ساتھ وہ اپنے پیر و مرشد خواجہ میر درد کے عشق میں مبتلا نظر آتے ہیں۔ جلدیہ بہت ایک ہے، صرف دوہانے عشق نے رخ بدل لیا ہے۔ اسی کیفیت عشق نے ان میں فرس و گداحت پیدا کی اور اس نے ثابت قدمی کے ساتھ انہیں فقر و تصوف کے راستے پر چلایا۔ یہی عشق اور اس کی شورش و برشتگی ان کی شاعری کی جان ہے۔ میر اثر طبعاً غلیظ اور متواضع، مزاجاً رقیق القلب اور صاحب درد تھے۔ ۸۸۔ میر حسن نے لکھا کہ ”نصائح نامداور اور ملجائے کاسکار . . . ایک درویش ہے صاحب وقار اور ایک صاحب سخن ہے پر اثر، عالم و فاضل، اس کی فکر کا رقبہ نہایت بلند ہے۔“ ۸۹۔

مثنوی ”غواب و خیال“، مثنوی ”بیان واقع“ اور ”دیوان اثر“ ان کی تصانیف ہیں۔ مثنوی ”غواب و خیال“ میں اثر نے ہجر و وصل کی گہنیاں کو اس طور پر بیان کیا ہے کہ مجازی و حقیقی پہلو ایک دوسرے میں مدغم ہو گئے ہیں۔ مثنوی ”بیان واقع“ فارسی زبان میں ہے جس میں اثر نے نہ صرف اپنا نسب نامہ اور اپنے نانا سید محمد قادری کے واقعہ شہادت کو درج کیا ہے بلکہ اپنے والد خواجہ محمد ناصر عندلیب کی روح حسن سے ملاقات، نسبت خاص عنایت کرنے کے واقعے اور ان کے معذلات کو بھی موضوع سخن بنایا ہے۔ بعض

اہل علم مثنوی "بیان واقع" کو میر اثر کی تصنیف سمجھتے ہیں تاہل کرتے ہیں لیکن یہ اس لیے درست نہیں ہے کہ ناصر قدیر فراق نے جفر اثر نواب ظفر اللہ خاں اور ایک دوسرے امیر ظفر خاں رستم جنگ گو ایک شخصیت سمجھنے میں جو غلطی کی ہے وہ مثنوی "بیان واقع" میں میر اثر نے نہیں کی ہے۔ اس میں جو واقعات بیان ہیں آئے ہیں وہ ان کے خاندانی حالات کے مطابق ہیں جن کا ذکر خواجہ محمد ناصر عندلیب نے اپنے رسالے "ہوش الزما" میں اور میر درد نے "واردات" اور "علم الکتاب" میں کیا ہے۔ "دیوان اثر" ۱۰۰ میر اثر کی ۱۳۲ مکمل اور ۹ لاتمام اُردو غزلیات کا مجموعہ ہے جس میں ۶۶ رباعیات، ۱۲ قطعات کے علاوہ ۸ فردیات بھی شامل ہیں۔ آخر میں ۱۳ فارسی رباعیات بھی شامل دیوان ہیں۔ میر اثر فارسی میں بھی شاعری کرتے تھے۔ معصی نے لکھا ہے کہ "فارسی و اُردو اشعار اپنے بڑے بھائی سے کم نہیں کہتے۔" ۱۱۰

میر اثر کی بنیادی اہمیت ایک مثنوی نگار کی ہے۔ ان کی غزلوں پر مثنوی کے مزاج کی اور مثنوی پر غزلوں کے مزاج کی گہری چھاپ ہے۔ مثنوی خواب و خیال ایک طویل غزل ہے اور دیوان اثر کی غزلیں مختصر مثنویات ہیں۔ یہ مثنوی میر اثر کی خود نوشت سوانح عمری ہے جس میں اثر نے اپنی زندگی کے ایک شدید عشقہ تجربے کو بے باکی کے ساتھ بیان کیا ہے۔ مثنوی "خواب و خیال" کو خود سے بڑھنے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہ مثنوی دو دفعہ میں لکھی گئی ہے۔ ایک دفعہ میں وہ حمہ لکھا گیا جس میں خالص جہانی عشق اور ایک سچے عاشق کی بے قراری کو بیان کیا گیا ہے۔ یہ حمہ میر اثر نے اپنے دوستوں کو سنایا اور انہوں نے یہ اشعار اپنی یادوں میں درج کر لیے۔ اس سے میر اثر کے عشق کا واقعہ مشہور ہو گیا۔ اس درد کے معاشرے میں، جہاں عورت و مرد کے عشقہ رشتے کو معاشرتی سطح پر اچھی نظر سے نہیں دیکھا جاتا تھا، یہ بات اس معزز و محترم خاندان کی رسوائی کا باعث ہوئی۔ میر اثر ایک عجیب عالم میں تھے۔ پیر کہاں سے نکل چکا تھا۔ اس کا حل انہوں نے یہ نکالا کہ اس مثنوی کے شروع اور آخر میں پتے سے اشعار کا اضافہ کر کے اس بات پر زور دیا کہ یہ بات بے اصل ہے اور مثنوی کے مجازی عشق کا رخ عشق حقیقی کی طرف موڑ دیا۔ اس میں مصلحتی ربط پیدا کرنے کے لیے مثنوی کے وسطی حصے میں بھی کچھ اضافے کرتے ہوئے۔ اب یہ مثنوی تصوف کے اس متولے کی توجہ ان کی گئی کہ عشق مجازی عشق حقیقی کا زینہ ہے :

عشق کی حالتوں کو زینہ کریں سارے خطروں سے پاک سینہ کریں

اس بات کا ثبوت کہ مثنوی ”خواب و خیال“ دو دفعہ میں لکھی گئی، یہ ہے کہ پہلے اور آخری حصے میں وہ شلت الہیاء نہیں ہے جو عشقہ واردات کے بیان میں عسوس ہوتی ہے۔ پھر میر اثر نے مثنوی میں خود اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ اگر یہ اشعار، جو لوگوں کو یاد تھے اور مشہور ہو چکے تھے، کہیں دیکھو تو یہ سمجھو کہ یہ شعر میرے نہیں ہیں بلکہ اسی کے ہیں:

اب جو دیکھو کسو کے پاس کہیں

یہ ہے اس کے ہی شعر، میرے نہیں

اس شعر سے آگے بچھڑے کے یہ چند اشعار اور بڑھ لیجئے تاکہ یہ بات واضح ہو جائے:

وضع اس کی ہوتی ہے خلاف طبع ہے مجھے اس سے انحراف طبع
یہ انحراف طبع بعد کی بات ہے، اسی انحراف، خوف رسوائی اور خاندانی عزت و ناموش کی وجہ سے اثر نے اس مثنوی کو دیوان میں شامل نہیں کیا۔ اب مثنوی کے یہ چند شعر اور بڑھ لیجئے:

کہ کہوں عہد ہے گر اوس کو تمام	نہو رہوند ہیچ سوچ کلام
کچھ سردست ہنسنے ہنسنے کہا	بعض ہاروں کو من کے یاد رہا
کہ کہا اس کو داخل دیوان	نہیں یہ نظم شامل دیوان
آسانا تھا کچھ روانی طبع	کچھ دکھانا تھا لوجوانی طبع
ایک دو دن میں گہہ کے بہنک دیا	نہیں معلوم کن نے اس کو کیا
اب جو دیکھو کس کے پاس کہیں	یہ ہے اس کے ہی شعر، میرے نہیں
ایک تو رخصت ہے سہل زان	دوسرے جب کہ ہو بشوخی بیان
پھر تو لابل نہیں ستانے کے	نہیں لائی کہیں دکھانے کے
ہیں کہ سمجھتے ہیں اس کو سارے عوام	جن کو نے نظم سے لے لڑ سے کام

اب سوال یہ سامنے آتا ہے کہ آخر میر اثر نے یہ مثنوی، جس سے وہ بعد میں متعرف ہو گئے اور اپنے دیوان میں بھی شامل نہیں کیا، کیوں لکھی تھی اور میر درد نے انہیں توغیب دلانے کے لیے وہ شعر، جو بنائے کلام تھے، کیوں گم کر دیے تھے؟

گئے سو شعر مثنوی کے طور دفعتاً دم میں بے تامل و غور

ہیں اشعار ہیں بنائے کلام متفرع اوس یہ ہے یہ تمام

مثنوی کے مطالعے سے ثبات سامنے آتی ہے کہ وہ عشقہ تجربہ جس کا اظہار میر اثر نے کیا ہے ان کا اپنا حقیقی تجربہ تھا۔ وہ عشق کی جس آگ میں جل رہے تھے

اور روز بروز جس بیماری عشق سے ان کا کام تمام ہو رہا تھا ، سارے خاندان اور خصوصاً میر درد کے لیے تشویش کی بات تھی ۔ درد نے سب طرح کے جتن اور علاج معالجے کیے ہوں گے لیکن بدلتی میر کی طرح ان کو بھی کوئی افتادہ نہ ہوا ہوگا ۔ بوجھنے پر اثر نے ، اس دور کی معاشرت کے پیشہ نظر ، عشق کا راز ناش کیا ہوگا :

ان کسے حال کون جانے ہے جب رہے حال کون جانے ہے
کچھ نہ کہتا تھا کیا مرض ہے اسے آہ و زاری سے کیا غرض ہے اسے
کس لیے اس کی لبت و ہوک گئی کس مصیبت بڑی ہے روز تہی
کس لیے لہلہے سانس بھرنا ہے کس لیے آہ و نالہ کرتا ہے
یوں جو سوکھے ہے کیا اسے دق ہے یا کسو شخص پر یہ عاشق ہے
ہا کہ اس کو جنون و سودا ہے کچھ دماغی خلل یہ پیدا ہے
ظاہر پر کسو یہ شیدا ہے سب علامات عشق پیدا ہے
حال پرچھو تو غیر رونے لگے اور اللہ غلبہ ہونے لگے
بہت گئے آپ ہی آپ بکنا ہے بات پرچھو تو منہ کو ٹکنا ہے
لیکن جب دیوانگی بڑھی تو میر درد کے نسلی تشفی دینے پر اثر نے اپنے عشق کا واقعہ انہیں بتادیا :

المرض بعد ایک مدت کے اور انہانے ہزار شدت کے
آئیں عشق میں ہوا جو گداز دل عاشق نے تب یہ کھولا راز
میر درد نے اس واقعے کو لہلہے دل سے منا :

دل مرا ان نے ہاک و ماک کیا باوجود خطا معاف کیا

اور پھر وہی علاج نبویز کیا جو سراج الدین علی خان آرزو نے بدلتی میر کے علاج جنون کے لیے نبویز کیا تھا کہ ”رخت کے پارہ کٹنے سے قلعہ شعر خوش کر ہے۔“ ۹۲ میر اثر کو لرغیب شعر دلانے کے لیے درد نے مثنوی کے سو شعر خود کہہ کر دیے ۔ عشق کی آگ تیز تھی ۔ اثر نے اس غلبے میں جو چو خیالات جس جس طرح آئے گئے انہیں شعر میں گہنے گئے ۔ بیان عشق میں تصویر معشوق بھی شامل تھا ۔ لہذا معشوق کے جسم کا ہر حصہ یاد آتا گیا ۔ آرزو نے وصل اور آتش فراق کا اظہار بھی ہو گیا ۔ میر اثر نے بہت کم وقت میں اس ساری کیفیت کو اشعار میں بیان کر دیا ۔ مثنوی ”خواب و خیال“ کے طرز و بیان میں جو شورش و برشتگی ہے ، جو جلابے اور ٹڑپانے والی کیفیت ہے وہ عشق کی اسی شدت سے پیدا ہوئی ہے جس کی آگ میں میر اثر اس وقت

جل رہے تھے۔ عشق کی آگ ٹھنڈی پڑنے کے بعد تو اردو شاعری میں یہاں ہونی ہے لیکن شدت کے ساتھ ابھرنے والے جذبات، یہاں میں نہیں آئے تھے۔ اس اعتبار سے یہ مثنوی بے مثال ہے۔

علم نفسیات کی رو سے وہ ادب ہارے، چھپیں لکھ مگر ادیب یا شاعر اپنے باطن میں چھپی ہوئی تمنائوں یا آرزوؤں کا برملا اظہار کرتا ہے، خود اس کے لیے تزکیائی اثر (Cathartic) رکھتے ہیں۔ اس تخلیقی عمل سے اس کی ذات بردے سے باہر آ جاتی ہے اور وہ اپنی داخلی کیفیات کو خارجی رنگ دے کر ایسی آسودگی حاصل کرتا ہے گویا وہ مقصد اسے حاصل ہو گیا ہے۔ جرمن شاعر رلکے (Rilke) نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ”اس کی شاعری خود اس کے لیے ایک علاج کا درجہ رکھتی ہے۔“ فرائل کے نظریے کی رو سے یہی جنسی خواہش کا اظہار (Libido) جسے ہم خواہش وصل کہتے ہیں، دراصل ذہنی ارتقاع (Sublimation) کی ایک صورت ہے۔ شاعر یا فنکار، جو دیوانہ اور اعصاب زدہ (Neurotic) ہوتا ہے، تخلیقی اظہار سے اپنی غیر آسودہ خواہشات کا نعم البدل تلاش کر لیتا ہے۔ فرائل کے نزدیک تخلیقی ادب ایک قسم کا طریقہ علاج ہے جو ادیب کی بیماری کا رخ بلند تر مقاصد کی طرف موڑ کر اسے دور کر دیتا ہے۔ ادب کے سلسلے میں ارسطو نے بھی یہی کہا تھا کہ اس کے ”اثرات دراصل ذہنی صحت کے لیے نہایت شفا بخش ہیں۔“ ڈرامہ اور شاعری ذہن انسانی کا گھٹھارہاں کرتے ہیں۔ ”۱۴“ شدید جذبات کے تخلیقی اظہار سے فنکار خود ان سے اچھی طرح واقف ہو جاتا ہے اور اس آگاہی سے ان جذبات کی گرفت کمزور پڑ جاتی ہے۔ میر درد نے بھی میر اثر گلو اپنے شعور و لاشعور میں چھپی ہوئی خواہش وصل کے اظہار کی ترغیب دے کر یہی کام کیا اور جب وہ اس کا اظہار کر چکے اور ان کے باطن کی آگ ٹھنڈی پڑ گئی تو رفتہ رفتہ تصور محبوب تصور شیخ میں بدل گیا اور وہ جذبات جو اب تک وصل محبوب کے طالب تھے، مرشد سے وابستہ ہو کر وصل اللہ کی طرف ہو گئے۔ ادب و فن کس طرح تزکیہ کرتا ہے اور پھر کس طرح ارتقاع کرتا ہے، مثنوی ”غواب و خیال“ اس کی بہترین مثال ہے۔ مثنوی ایک کہیں ہمنوی ہے اور اثر اپنے جذبات کا سچا اور مجنوناانہ اظہار کر کے بات چیت سے علاج (Talking Cure) کرتے ہیں۔ ساتھ ساتھ مثنوی میں درد کی غزلیں ان کے جذبات کے ارتقاع کا کام بھی کرتی ہیں۔ اس مثنوی میں عربی کی حد تک جو گھلا پن ہے وہ بھی تزکیے کے لیے ضروری تھا ورنہ جذبات کے دبانے سے اثر کا تزکیہ اور ارتقاع ممکن نہ ہوتا۔ اس لیے اس میں وہ فنکارانہ توازن نہیں ہے جو مثنوی

محرابیوں میں ملتا ہے۔ یہ ایک ایسی طویل نظم ہے جس کا تفسیق تجزیہ مطالعہ ادب کا ایک نیا باب کھولتا ہے۔ اپنی ساری بے ربطی اور تکرار و طوالت کے باوجود اس لحاظ سے بھی یہ اُردو زبان کی ایک اہم مثنوی ہے۔

اس مثنوی میں بظاہر کوئی قصہ نہ ہونے کے باوجود ایک قصہ چھپا ہوا ہے۔ یہ قصہ ان دو سالوں کا ہے جو ایک دوسرے کے عشق میں گرفتار ہیں۔ ان میں سے ایک مرد ہے اور ایک عورت۔ دونوں ایک دوسرے سے ملتے ہیں، ساتھ رہتے ہیں، ساتھ اُٹھتے بیٹھتے اور موتے ہیں لیکن پھر ایک وقت ایسا آتا ہے کہ عورت جدا ہو جاتی ہے اور وعدے کے باوجود نہیں آتی۔ عاشق روز انتظار گھرتا ہے۔ طویل فراق سے بے قرار اور یاد محبوب میں ہر دم گم سم رہتا ہے۔ اسے گزرے ہوئے لمحے اور واقعات ایک ایک کر کے یاد آتے ہیں۔ وہ وصل کے لمحوں کو بھی یاد گھرتا ہے۔ محبوب کے جسم کے ہر ہر حصے کو تصویر کی آنکھ سے دیکھتا ہے۔ اس تصور سے عشق کی آگ اور بھڑکتی ہے۔ وہ نامہ و پیام بھیجتا ہے لیکن محبوب تو بدل گیا ہے۔ ع "نام سے میرے منہ لپٹھاتا ہے" وہ اس کے قول و قرار یاد دلانا ہے لیکن محبوب ہر کوئی اثر نہیں ہوتا۔ کیفیت عشق کا اظہار شعر میں جاتا ہے۔ یہ اشعار لوگوں تک پہنچتے ہیں تو محسوس شکایت گھرتا ہے کہ تو نے مجھے مارے جنگ میں رسوا کر دیا ہے۔ ع "دیکھو اب نہ آؤں ہاتھ گھبھو" اس کے ساتھ نامہ و پیام بھی بند ہو جاتا ہے۔ عاشق اپنی صفائی پیش گھرتا ہے لیکن اب ادھر سے خاموشی ہے۔ عالم اضطراب میں عائشہ جان پر کھیل کر محبوب کے زہر پر جاتا ہے جہاں اسے وہ اپنی سنوری نظر آتی ہے۔ یہاں معلوم ہوتا ہے کہ یہ محبوبہ کوئی بازاری عورت تھی جس کے عشق میں میر اثر گرفتار تھے۔ عاشق کے وہاں جانے سے اس کی مانگ بڑھ جاتی ہے :

جب سے ہر دل تو ہو گیا ہے عزیز ہوس و عشق کی رہی نہ نیمز
اس سے آگے یہ کڑوہار نہ تھا روزِ دل کا لیا شکوہ نہ تھا
لیکن محبوب اب بھی اس سے سن نہیں ہوتا۔ وہ اسے اپنے گوجے میں آنے سے بھی منع کرتا ہے۔ عاشق کی حالت اور خراب ہو جاتی ہے۔ عاشق عورت زاد کی نفسیات بیان کر کے اسے طعنے دیتا ہے اور جب سائوس ہو جاتا ہے تو پھر ہر چیز سے بے نیاز ہو جاتا ہے :

اب ملاقات بھی ہوئی تو گھسا سب مکافات بھی ہوئی تو گھسا
اب تو ہاتھ دھو کر آئے ملے ہو وہیں شکوے نہ میری جان کئے

اب نہ اپنی غیر نہ دل کی غیر ہو کر ا ہے زوال عین و اثر
 میں رہا ہوں تو کچھ غیر ہوئے دل رہا ہو تو اب اثر ہوئے
 اس منزل میں آ کر ”حضرت“ کا نورانی دل پر اثر کرنے لگتا ہے ۔ اب وہ اثر
 ہی باقی نہیں رہا تھا ۔ وہ تو مر چکا تھا اور اس کی جگہ دوسرا اثر پیدا ہوا تھا :
 اب اثر کو کہاں سے میں لاؤں ڈھونڈوں کبھر کہاں اویسے ہاؤں
 اس جگہ تو نہ میں نہ تو ہے اب اس گمبھ اور گفتگو ہے اب
 اسے مرے پر میں نہیں کی ہے غیر ہے بس وقت مسد کہ آہ اثر
 اور اس کے بعد میر کی مدح اور اظہار عقیدت پر مثنوی ختم ہو جاتی ہے ۔

یہ مثنوی چونکہ ایک عاشق کے ہر طرح کے جذبات و کیفیات اور اس کے
 سواغ کا سچا ، بے ساختہ اور بے باکانہ اظہار ہے اس لیے اس میں وہ سب کچھ
 بیان میں آ گیا ہے جو عام طور پر بیان میں نہیں آتا ۔ یہ عشق خالص مجازی و
 جسانی نوعیت کا ہے ۔ مثنوی ”سحرالبیان“ میں جو بیان وصل ملتا ہے وہ مختصر
 ہے اور اشارات و کنایات میں بیان کیا گیا ہے ۔ نصرتی نے ”گلشن عشق“ میں
 ”احوال شب زفاف“ کا جو تفصیلی نقشہ پیش کیا ہے اس میں استعاروں کے
 ذریعے تصور کی آنکھ میں کاجل کی سلائی پھیری ہے ۔ نبضی نے ”ال دمن“
 میں اور جاسی نے ”یوسف زلیخا“ میں اپنے حسن بیان سے دلکش و رنگین تصویریں
 بنائی ہیں ۔ یہ وہ خیال آفریں تصویریں ہیں جن میں دوسروں کے وصل کو بیان
 کیا گیا ہے ۔ لیکن میر اثر کے ہاں اس بیان میں اس لیے حدت اور شدت ہے کہ
 وہ روزمرہ کی عام زبان میں خود اپنی آپ بیتی بنا رہے ہیں ۔ یہ بیان وصل اس
 لیے واقعی ہے کہ وہ آرزوئے وصل کی آگ میں اس مثنوی کو لکھتے وقت بھی
 جل رہے تھے ۔ میں صورت اس مثنوی کے ”سراپا“ کے ساتھ ہے ۔ یہ خیالی جسم
 کی تصویریں نہیں ہیں بلکہ اس دیکھے بھالے جسم کی تصویریں ہیں جس کی آرزو
 میں انہوں نے خود گویا بھی بھلا دیا ہے ۔ اسی لیے ان کے بیان میں وہ کیفیت و
 سرشاری ہے جو اس آگ کے بجھنے کے بعد اس طور پر دوبارہ پیدا نہیں کی جا
 سکتی تھی ۔ شاہ حاتم کے ”دیوان زادہ“ میں بھی ایک ”سراپا“ موجود ہے جس
 میں محبوب کے ۳۴ اعضائے جسانی اور ان کے اوصاف کی لڑچائی کی گئی ہے لیکن
 اس میں اوپری پن تو ہے سرشاری نہیں ہے ۔ سحرالبیان کے ”سراپا“ میں آرائش
 جال تو ہے لیکن بیان بھی وہ ڈوب جانے والی کیفیت نہیں ہے جو میر اثر کے
 بیان سراپا کو اردو شاعری میں منفرد بنا دیتی ہے ۔

پہنت ، تکنیک اور ترتیب کے اعتبار سے یہ ایک ناقابل ذکر مثنوی ہے ۔

اس میں تکرار بھی ہے اور بے جا طوالت بھی۔ جاوے جاوے میر دود کی اُردو غزلوں غزلوں کی بھولہ کاری ہے لیکن ان تمام کمزوریوں کے باوجود اس میں عشق کی والہانہ کیفیت اتنی تیز اور موثر ہے کہ یہ مثنوی پڑھنے والے کو اپنے ساتھ بھا لے جاتی ہے۔ اس میں جو زبان و بیان کی سادگی ہے، جو زور سلاست و روانی ہے، صداقت اظہار کی جو گرمی ہے وہ ہمیں اُردو کی کسی دوسری مثنوی میں نہیں ملتی۔ عشق سے انسانی ذہن کسی طرح بدلتا ہے اس عمل کا اظہار بھی اُردو کی کسی دوسری مثنوی میں اس طور پر نہیں ملتا۔ اس میں آپ بیتی کی س دلچسپی بھی ہے اور ایک بے قرار روح کی حقیقی کیفیات کا برملا اظہار بھی۔ میر نے اپنی مثنویوں کو غزل کا رنگ و آہنگ دے کر اُردو مثنوی کو ایک نئی صورت عطا کی تھی۔ اثر نے مثنوی ”خواب و خیال“ میں غزل کے رنگ و آہنگ کو اس طور پر ملا دیا ہے کہ اس مثنوی میں دونوں اصناف مل کر ایک ہو گئی ہیں۔ یہ مثنوی ہوتے ہوئے ہی ایک طویل مسلسل غزل ہے اور غزل ہوتے ہوئے بھی ایک مثنوی ہے۔ اس اعتبار سے بھی یہ اُردو کی ایک منفرد مثنوی ہے۔ میر حسن کی مثنوی سحرالبیان اپنی ہیئت، فنی توازن اور خارجی تصویروں کی وجہ سے ایک شاہکار ہے لیکن اثر کی مثنوی میں ہجر و وصل کے نقشے، بے قراری و اضطراب کی کیفیات سحرالبیان سے زیادہ پر اثر ہیں۔ سحرالبیان کا عاشق کمزور اور بے عمل ہے لیکن ”خواب و خیال“ کا عاشق ایسے جذبہ عشق کا حامل ہے جو آرزوئے وصل میں جوئے شیر لانے اور دلچسپ محبوب میں صحرا صحرا بھرنے کا حوصلہ رکھتا ہے۔ میر کی مثنویوں کا عاشق جان سے گزر کر وصل محبوب سے ہم کنار ہو جاتا ہے لیکن ”خواب و خیال“ کا عاشق اس عشق کا رشتہ، اپنے پر و مرشد کی مدد سے، عشقِ اللہ سے قائم کر لیتا ہے اور اسے ایک بلند تر مقصد پر لگا دیتا ہے۔ اسی لیے مثنوی خواب و خیال العبد ہوتے ہوئے بھی العبد نہیں ہے۔ یہاں عشق ایک مثبت راستہ اختیار کر لیتا ہے جو ہمیں کسی اور العبد مثنوی میں نہیں ملتا۔

مثنوی ”خواب و خیال“ اپنے طرزِ ادا کی وجہ سے اُردو مثنویوں میں امتیازی حیثیت کی حامل ہے۔ اس میں عام بول چال کی زبان استعمال ہوئی ہے جس کی تخلیق قوت کو سب سے پہلے میر نے پہچانا تھا۔ میر اثر نے بھی اسی عام زبان کی تخلیق توانائی سے کام لے کر اپنی مثنوی کو ایک نیا رنگ دیا ہے۔ اس میں وہی سادگی، وہی لہجہ، وہی الفاظ ملتے ہیں جو روزمرہ کی بات چیت میں ہوتے ہیں۔ یہاں عام زبان انہی زبان بن کر استعمال ہوئی ہے۔ اظہار کی سطح

ہر بہ ایک دریا ہے جو امڈا چلا آ رہا ہے ۔ جذبے کی سچائی ، اظہار کی بے باکی ، عام بول چال کی زبان اور روزمرہ و محاورہ نے اس میں ایک ایسا اچھوتا رنگ بھر دیا ہے جو اس مثنوی کے ساتھ مخصوص ہے اور اس وجہ سے اس کے بہت سے اشعار ضرب المثل بن کر ہمارے اظہار کا حصہ بن گئے ہیں ۔ مثنوی ”غواب و خیال“ ایک ایسی تقلید ہے جو ، ادب کے خاص دھارے سے الگ ، اتفاق سے وجود میں آ جاتی ہے اور اس میں از خود کوئی ایسی بات پیدا ہو جاتی ہے کہ وہ اہم ہو جاتی ہے ۔ یہ مثنوی اس لیے جاذبِ نظر ہے کہ یہ تمام مثنویوں سے الگ ہے ۔ اس کا طرزِ مثنوی کا ما ہے بھی اور اس سے مختلف بھی ۔ جدید دور میں اس کی ایک اہمیت یہ بھی ہے کہ اس میں ایک شاعر کے عشق میں گم ہو جانے اور پھر تزکیے کے ذریعے ارتقا حاصل کرنے کی داستان موجود ہے ۔ یہ مثنوی ادب میں ایک عجیب چیز ہے اور اپنے اسی ”عجب“ کی وجہ سے یہ ہمیشہ اہم رہے گی ۔

اس مثنوی کے طرزِ ادا نے جہاں سیر درد کی روایت غزل کو آگے بڑھایا ہے وہاں غالب کی ع ”کوئی اُمید بر نہیں آئی“ والی غزلوں کے مزاج میں رنگ بھر کر اسے داغ تک پہنچایا ہے ۔ بغیر فارسی عربی الفاظ کا یہ طرزِ ادا ہمارے اپنے دور کے نئے اندازِ بیان کی روایت کا حصہ ہے ۔ سہل متنع اس کا سب بڑا وصف ہے ۔ اس میں نثر و نظم کے حدود مل کر ایک ہو گئے ہیں ۔ مثنوی کی روایت میں مومن ، قلق اور مرزا شوقِ قابلِ ذکر نام ہیں ۔ ان سب نے اس مثنوی کے مزاج ، طرز اور رنگ سے فیض اُٹھایا ہے ۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے ۹۴:

غواب و خیال ۔ میر اثر

بہارِ عشق ۔ مرزا شوق

ہاتھ پاؤں میں پانیتے جانا
چھوٹے کپڑوں کو ڈھالیتے جانا
کبھی منہ سے دبا چبا کر پان
کبھی مل کر لڑی زبان سے زبان
کہوں کر دل چمٹ چمٹ کے ملا
کیسا کیسا لہٹ لہٹ کے ملا
چپکے چپکے ہنکاری تھی کبھی
ڈھیلے ہاتھوں سے سارتی تھی کبھی

ہاتھ پاؤں میں پانیتے جانا
گھٹائے جانے میں ڈھالیتے جانا
وہ ترا منہ سے منہ بھڑا دینا
وہ ترا جیب کا لڑا دینا
وہ ترا پیار سے لہٹ جانا
اور دل کہوں کر چمٹ جانا
ہولے ہولے ہنکاری لگنا
ڈھیلے ہاتھوں سے سارتے لگنا

لہ رہا لطف زلذکائی کا بھل اٹھایا نہ زلذکائی کا
کچھ نہ پایا مزا جوانی کا نہ ملا کچھ مزا جوانی کا

مثنوی مومن خاں مومن

خواب و خیال - میر اثر

وہ ترا ہے خواب مل جانا وہ ہاتھ گھو زور سے چھڑانا
وہ ترا آپ ہی آپ شرمانا وہ ترا آپ ہی آپ شرمانا
بات ٹھہرا کے بھر بھل جانا وہ سینے پہ لیٹ کے سنا
عین اُس وقت پر بھل جانا مطلب کے سخن پہ روٹھ جانا
ٹھہک کے کہتا خدا کے واسطے چھوڑ ہے رسم اب تو دے چھوڑ
نیدا آتی ہے اب مجھے نہ جھنجھوڑ بس چھوڑ خدا کے واسطے چھوڑ

ان حالتوں سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر اثر کی مثنوی آنے والے دور کے مثنوی نگاروں کے لیے ایک ایسی اہم مثنوی ضرور تھی جس کے تخلیقی اثر نے ان کی تخلیقات میں رنگ گھولا ہے۔ روایت کے اثرات اس طرح سراپت گزرتے ہیں اور آنے والی نسلوں کے شعور و لاشعور کا حصہ بن کر ان کے تخلیقی ذہن میں جذب ہو جاتے ہیں۔ اثر کی مثنوی ”خواب و خیال“ نے اردو کی عشقہ مثنوی کی روایت کو ایک نیا رخ دیا ہے۔

دیوان میر اثر دیوان درد کی طرح مختصر ضرور ہے لیکن منتخب نہیں ہے۔ اس میں وہ تنوع نہیں ہے جو دیوان درد میں نظر آتا ہے۔ اس میں حسن و عشق کی وہی کیفیات بیان کی گئی ہیں جو مثنوی خواب و خیال میں زیادہ پر اثر انداز سے بیان میں آ گئی ہیں۔ اگر دیوان اثر اور مثنوی خواب و خیال کو ایک ساتھ دیکھا جائے تو دیوان کی غزلیں مثنوی کے جذبہ و احساس کی تکرار محرق ہیں۔ اثر کی غزلیات پر اس مثنوی کا گہرا اثر ہے۔ میر اثر کی غزل ایک محدود دائرے کی شاعری ہے جس میں کیفیت انتظار، ہادر محبوب، اضطراب و ہجر، بے وفائی، محبوب، ہادر ماضی، عالم بے حواس، رسوائی، عشق، عام معاملات و واردات عشق کا اظہار بار بار ہوتا ہے۔ میر اثر میر کی طرح غم کو نشاط نہیں بنا سکتے اور نہ وہ درد کی طرح غم کو پی کر اس کی آئینے مدھم کر سکتے۔ ان کی غزل میں رنج و ملال کی کیفیت کا اظہار ہوتا ہے۔ اب کی غزل کو ”اظہار رنج“ کی شاعری کہنا چاہیے۔ اس بات کی وضاحت کے لیے میر اثر کی غزلوں کے یہ چند اشعار دیکھیے :

سرتے آنے کا احتیال رہا سرتے سرتے ہیں خیال رہا

صاف کہہ دیجئے مختصر اتنا اُنھے کا گمہ بس نہ آئے گا
پھر کے دیکھا نہ اس طرف اس نے آہ پر چند سب بکاو رہا

دل میں دماغ جی نہ جگر میں لہو کی بوند
دکھلاؤں تجھ کو ہجر کے حالات کس طرح
کیا کہوں اپنی سب پریشانی
دل کہیں ، میں کہیں ہوں ، دھیان کہیں
ہم سے کسو طرح نہ کہنے کی شمعِ فراق
اس پر نہ جا کہ روز کیا شام کو چمکے
اتھ گیا سب جہاں سے قول و قرار
ساد وعدے کیا کرو بیٹھے

مثنوی کی طرح میر اثر غزل میں بھی ہر کیفیت اور ہر احساس کو حتیٰ کہ
صوفیانہ خیالات کو بھی عام بول چال کی زبان میں ایسی بے ساختگی اور روزمرہ
و محاورہ کی برجستگی سے بیان کر دیتے ہیں کہ یہ سادگی ان کی غزل کا حسن بن
جاتی ہے اور اسی سادگی کی وجہ سے ان کے اشعار اثر سے قریب تر ہو کر جلد
زبان پر چڑھ جاتے ہیں ۔ یہ خصوصیت ان کی غزل کا نمایاں وصف ہے :

لوگ کہتے ہیں یار آتا ہے	دل تجھے اعتبار آتا ہے
کر دیا کچھ سے کچھ ترے غم نے	اب جو دیکھا تو وہ اثر ہی نہیں
وہی میں ہوں اثر وہی دل ہے	اب خدا جانے کیا ہوا مجھ کو
یوں آگ میں سے بھاگ نکلتا نظر بچا	اپنے تئیں تو وضع نہ بھائی شرار کی
کون ملتا ہے ہاں کسو کی بات	بس اثر قصہ مختصر کیجیے
کیہو دوستی ہے کیہو دشمنی	تری گلوٹ سے بات پر جانے
حال ایسا کسو سے کیا کہیے	ایک دل تھا سو وہ بھی کھو بیٹھے

میر اثر عام طور پر مختصر ہمیں استعمال کرتے ہیں اور مثنوی کی بحر کو اتھیں اتنی
مرغوب ہے کہ ہشتر غزلیں اسی بحر میں ملتی ہیں ۔ وہ غزل میں ایک دوسرے
درجے کے محدود شاعر ہیں لیکن اپنی مثنوی کی وجہ سے وہ ہمیشہ قابلِ ذکر
رہیں گے ۔ یہ صورت ، اپنی ساری قادر الکلامی اور مختلف اصنافِ سخن میں
طبع آزمائی کرنے کے باوجود مثنوی بحر البیان والی میر حسن کے ساتھ ہے ، جن
کا مطالعہ ہم اگلے باب میں کریں گے ۔

حواشی

- ۱- غزن نکات : قائم چاند پوری ، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، ص ۲ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ ع -
- ۲- قائم چاند پوری : پنڈت ہدم سنگھ شرما ، ترجمہ مسعودہ حیات - "لقوہر" لاہور ، شماره ۹۳ ، ص ۵۸ - ۵۹ ، جولائی ۱۹۶۲ ع اور "قائم چاند پوری اور ان کلام" : از ہد علی خان اثر راسپوری - معارف ج ۳ جلد ۶۶ ، ص ۲۸۹ اعظم گڑھ ، اپریل ۱۹۵۲ ع -
- ۳- غزن نکات : ص ۲۰۰ - ج- غزن نکات : ص ۲۰۰ ، ۲۰۱ -
- ۴- ایضاً : ص ۲۰۰ - ۲۰۱ -
- ۵- نکات الشعرا : محمد تقی میر ، ص ۱۳۰ ، نظامی پریس بدایون ۱۹۲۲ ع -
- ۶- غزن نکات : ص ۲۰۰ اور تذکرۂ ہندی از غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۱۷۹ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ ع -
- ۷- غزن نکات : ص ۲۸ -
- ۸- ابن اورینٹل بایو گریفیکل ڈکشنری : بی - ڈبلیو - بیل ، ص ۳۲ ، ایڈیشن ۱۸۹۳ ع -
- ۹- غزن نکات : ص ۲۰۱ -
- ۱۰- غزن نکات : (کلمہ سال تصنیف) ، ص ۱۷۶ -
- ۱۱- کلیات قائم : مرتبہ اقتدا حسن ، جلد دوم ، ص ۲۸ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ ع -
- ۱۲- مجموعہ لغز : قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ مسعود شیرانی ، جلد دوم ، ص ۸۹ ، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ ع -
- ۱۳- تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۱۳ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ ع -
- ۱۴- تذکرۂ ہندی : ص ۱۳ - ۱۶ - ایضاً : ص ۱۷۹ -
- ۱۵- کلیات قائم : مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، (جلد اول) مقدمہ ص ۳۰ - ۳۱ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ ع -
- ۱۶- تذکرۂ ہندی : ص ۱۷۹ - ۱۸۰ -
- ۱۷- انتخاب یادگار : منشی امیر احمد امیر مہتائی (حصہ دوم) ، ص ۲۰۱ ، لاج المطابع راسپوری -

- ۲۰۔ کلیاتِ جرأت : مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، جلد دوم ، ص ۲۱۱ ، لیلز (اطالیہ) ۱۹۷۱ ع ۔
- ۲۱۔ نکات الشعرا : ص ۱۳۰ ۔
- ۲۲۔ دو تذکرے : مرتبہ کلیم الدین احمد ، (جلد دوم) ص ۱۳۵ ، ہفتہ چار ۱۹۶۳ ع ۔
- ۲۳۔ نکات الشعرا : ص ۱۳۰ ۔
- ۲۴۔ کلیاتِ قائم : جلد اول ، ص ۱۷۱ - ۱۷۲ ۔
- ۲۵۔ مجموعہٴ لغز : جلد دوم ، ص ۸۲ - ۸۳ ۔
- ۲۶۔ کلیاتِ قائم : جلد اول ، مقدمہ ص ۱۷ - ۱۸ ۔
- ۲۷۔ نکات الشعرا : ص ۱۳۰ ۔ ۲۸۔ تذکرۃ ہندی : ص ۱۷۹ ۔
- ۲۹۔ دستور الفصاحت : ص ۴۵ ۔
- ۳۰۔ مجمع الانتخاب (تین تذکرے) : مرتبہ نثار احمد فاروق ، ص ۵۲ - ۵۳ ، سکہ برہان ، ذی ۱۹۶۸ ع ۔
- ۳۱۔ طبقات الشعرا : للربیع اللہ شوق ، مرتبہ نثار احمد فاروق ، ص ۱۸۲ ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ ع ۔
- ۳۲۔ ایضاً : ص ۱۸۲ ۔
- ۳۳۔ کلیاتِ قائم : جلد اول و دوم ، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ ع ۔
- ۳۴۔ غزلِ نکات : مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۹ ع ۔
- ۳۵۔ غزلِ نکات : ص ۱۷۶ ۔
- ۳۶۔ دستور الفصاحت : دیباچہ مُصحح ص ۵۰ تا ۵۹ ۔
- ۳۷۔ غزلِ نکات : ص ۲ ۔ ۳۸۔ غزلِ نکات : ص ۲۰ ۔
- ۳۹۔ ایضاً : ص ۱۷۳ ۔ ۴۰۔ ایضاً : ص ۵۷ ۔
- ۴۱۔ غزلِ نکات : مقدمہ مراتب ، ص ۳۳ ۔
- ۴۲۔ ایضاً : ص ۱۷۱ ۔
- ۴۳۔ اے کھٹلاک اوف کریک ، پرشین اینڈ ہندوستانی مینوسکرپٹس : اے اسپرنگر ، ص ۱۷۹ ، کلکتہ ۱۸۵۳ ع ۔
- ۴۴۔ نکات الشعرا : ص ۱ ۔ ۴۵۔ غزلِ نکات : ص ۳۳ ۔
- ۴۶۔ غزلِ نکات : ص ۲۲ ۔

- ۴۷۔ کلیاتِ قائم : جلد اول و دوم ، مرتبہ ڈاکٹر افتدا حسن ، مجلسِ ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ ع -
- ۴۸۔ دیوانِ قائم : مرتبہ ڈاکٹر خورشید الاسلام ، دہلی ۱۹۶۳ ع -
- ۴۹۔ انتخابِ دیوانِ قائم : مرتبہ نواب عبد الملک مولوی سید حسین بلگرامی ، مدراس ۱۹۰۳ ع -
- ۵۰۔ انتخابِ دیوانِ قائم : مرتبہ حسرت موہانی ، علی گڑھ ۱۹۰۵ ع -
- ۵۱۔ کلیاتِ قائم : مرتبہ افتدا حسن (جلد دوم) ص ۳۲۲ - ۳۲۵ ، مجلسِ ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ ع -
- ۵۲۔ نکات الشعرا : ص ۱۶۰ - ۵۳۔ مخزنِ نکات : ص ۱۳۱ -
- ۵۳۔ تذکرہ شعرائے اُردو : میر حسن ، مرتبہ حبیب الرحمن خان شروانی ، ص ۸۸ ، انجمنِ ترقی اُردو (ہند) دہلی ۱۹۳۰ ع -
- ۵۵۔ مجمع الانتخاب (تین تذکرے) : مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۸۹ مکتبہ ایرانِ دلی ۱۹۶۸ ع -
- ۵۶۔ تذکرہ ہندی : ص ۱۱۱ -
- ۵۷۔ مجمع الانتخاب : ص ۸۹ اور مجموعہٴ لغز : ص ۳۲۰ -
- ۵۸۔ تذکرہ شعرائے اُردو : ص ۸۷ - ۵۹۔ مخزنِ نکات : ص ۱۳۱ -
- ۶۰۔ مقالات الشعرا : قیام الدین حیرت اکبر آبادی ، ص ۶۹ ، علمی مجلسِ دلی ۱۹۶۸ ع -
- ۶۱۔ مخزنِ نکات : ص ۲۰۰ -
- ۶۲۔ خوش معرکہ زیبا : معادات خان ناصر ، مرتبہ مشفق خواجہ (جلد اول) ص ۲۳۹ ، مجلسِ ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ ع -
- ۶۳۔ دستورِ القصائد : ص ۵۲ -
- ۶۴۔ کلیاتِ جرأت : (جلد دوم) مرتبہ ڈاکٹر افتدا حسن ، ص ۲۲۲ ، لہلز (اطالیہ) ۱۹۷۱ ع -
- ۶۵۔ مجمع الانتخاب (تین تذکرے) : ص ۹۰ -
- ۶۶۔ کلیاتِ جرأت : (جلد دوم) ص ۲۲۵ -
- ۶۷۔ دستورِ القصائد : ص ۵۲ -
- ۶۸۔ مجمع الانتخاب (تین تذکرے) : ص ۵۵ - ۵۶ -
- ۶۹۔ طینات الشعرا : ص ۲۳۱ -
- ۷۰۔ تذکرہ شعرائے اُردو : ص ۸۷ -

- ۷۱۔ مجمع الانتخاب (تین تذکرے) : ص ۸۹ - ۹۰ -
 ۷۲۔ دیوانہ سوز : مطبوعہ اردوئے معلیٰ جلد ۱ ، شماره ۷ - ۹ ، دہلی ۱۹۹۳ ع -
 ۷۳۔ خوش معرکہ زیبا : جلد اول ، ص ۲۱۵ -
 ۷۴۔ کلیات سودا کا پہلا مطبوعہ نسخہ : قاضی عبدالودود ، سویرا ، شماره ۲۹ ، لاہور -
 ۷۵۔ کلیات سودا : جلد اول و دوم ، مرتبہ ڈاکٹر شمس الدین صدیقی ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ ع و ۱۹۷۶ ع -
 ۷۶۔ دستور انصاف : ص ۵۱ -
 ۷۷۔ خوش معرکہ زیبا : (جلد اول) ص ۱۴۴ -
 ۷۸۔ علم الکتاب : خواجہ میر درد ، ص ۸۴ ، مطبع الانصاری دہلی ۱۳۰۸ھ -
 ۷۹۔ شمع بھل : خواجہ میر درد ، ص ۴۲۰ ، مطبع شاہجہانی بھوبال ۱۳۱۱ھ -
 ۸۰۔ رائے ستانہ سنگھ پیدار کے اس قطعہ "تاریخ ولادت سے ۱۱۴۸ برآمد ہونے تک" :

چو قطب کسالات برج انعامت فروزندہ خامناس قافیات
 برآمد دو عالم از گشت روشن بمالد چنین نور پا رب سلامت
 بیان شب بہ پیدار سال طلوعش ندا آمدہ "نور شمع انعامت"

(۱۱۴۸ھ)

(قطعات تاریخ (فلسی) : انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی) -

- ۸۱۔ گلزار ابراہیم : مرتبہ ڈاکٹر محی الدین قادری زور ، ص ۱۹ ، مسلم یونیورسٹی پریس علی گڑھ ۱۹۳۴ ع -
 ۸۲۔ مجموعہ "نقز : فنون اللہ قاسم" جلد اول ، ص ۴۳ ، پنجاب یونیورسٹی ۱۹۳۴ ع -
 ۸۳۔ علم الکتاب : ص ۸۴ -
 ۸۴۔ قطعات تاریخ : ستانہ سنگھ پیدار ، مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی -
 ۸۵۔ ایضاً -
 ۸۶۔ دو تذکرے : (تذکرہ شورش) مرتبہ کلیم الدین احمد (جلد اول) ص ۳۳ ، پشہ ۱۹۵۹ ع -
 ۸۷۔ دیوانہ میر اثر : مرتبہ ڈاکٹر کامل لڑیشی ، مقدمہ ص ۶۴ ، انجمن ترقی اردو (پشہ) دہلی ۱۹۷۸ ع -
 ۸۸۔ مجموعہ "نقز : (جلد اول) ، ص ۴۳ -

- ۸۹۔ تذکرۂ شعرائے اردو : میر حسن ، ص ۱۰ ، انجمن ترقی اردو (ہند) ، دہلی ۱۹۳۰ع ۔
- ۹۰۔ دیوانہ اثر : مرتبہ ڈاکٹر کامل قریشی ، انجمن ترقی اردو ہند ، دہلی ۱۹۶۸ع ۔
- ۹۱۔ تذکرۂ ہندی : ص ۹ ۔
- ۹۲۔ خوش معرکہ زہبا : (جلد اول) ص ۱۴۰ ۔
- ۹۳۔ اوسطو سے اہلیت تک : ڈاکٹر جمیل جالبی ، ص ۸۵ ، نیشنل بک فاولڈیشن ، گواچی ۱۹۷۵ع ۔
- ۹۴۔ اردو مثنوی شاہی ہند میں : ڈاکٹر گیان چند جین ، ص ۵۰۲-۵۰۶ ، انجمن ترقی اردو (ہند) ، علی گڑھ ۱۹۶۹ع ۔

اصل اقتباسات (فارسی)

- ص ۷۶۵ ”از بدو شعور تا باین حال بہ توسل لوگری بادشاہی بہ دارالخلافت
شاہ جهان آباد گزواند و لیل و نهار بہ مقتضائے مناسبت بہ صحبت
محن متجان عالی مقدار بسر برد۔“
- ص ۷۶۷ ”مدتے داخل چرگہ میان خواجہ میر صاحب ماند۔“
- ص ۷۶۷ ”در آغاز مشق اشعار خود از نظر خواجہ میر درد قتلص
می گزراید۔“
- ص ۷۶۷ ”اکتوں ہا سرزا رفیع محشور است۔“
- ص ۷۶۸ ”ہا بر خیانت اصلی از شاگردیش (سودا) ہم چلوئی گزد۔“
- ص ۷۷۲ ”تا الآن در ذکر و بیان اشعار و احوال شعرائے ریختہ کتاب تصنیف
نگردیدہ و تا این زمان هیچ انسان از ماجرائے شوق افزائے
محن و دوازی این فن مطرے بہ تالیف نرساید۔“
- ص ۷۷۳ ”این دو شعر بنام او در بیاض میر عبدالولی مسطور نوشتہ یافت۔“
- ص ۷۷۳ ”احوالی من و عن داخل تذکرہ خان آرزو است۔“
- ص ۷۷۳ ”بر شناسائے اسلوب سخن محنی و محتجب نسبت کہ از عہد عبداللہ
نظام شاہ گرفتہ تا زمانہ بہادر شاہ کھانے کہ شعر ریختہ گفتہ اللہ

نسق کلام اینها بسیار مربوط و معقول است - پر چند اکثر الفاظ
خیر مالوس گوش هائے مردم مستعمل ایشان است لیکن چون موافق
زبان ذکین راست و درست است - پیش همه گوی راه به دل دازد -

ص ۹۴ "از خوش گردن اقلص من نصف دلم ازو خوش است -"

ص ۹۵ "لواب آصف الدوله مغفور از دل عاشق صحبت تمکین ایشان (سوز)
بود و کمال عزت و احترام می نمود -"

ص ۹۵ "می و سفارش غربا بندهست امرا که درین امور نظیر خود نداشت
منیر آفتاب بر همه پا روشن و ظاهر است -"

ص ۹۵-۹۶ "شعر را بدانے قادر که دست و پا و چشم بلکه تمام اعضا در
حرکت می آیند، می خواند و مردمان لایق را متوجه جانب
خود می گرداند -"

ص ۸۰۰ "در هیچ جا و هیچ حال جدا از بنده نکزارد -"

ص ۸۰۱ "از نصحاے قاندار و ملجاے گاسکار . . . درویشے ست مؤثر و
مباحب مطنے است مؤثر - عالم و فاضل ، ربه قدوش به غایت
بلند -"

ص ۸۰۲ "شعر پندی و فارسی کم از برادر بزرگ نمی گوید -"



میر حسن

اپنی نسل اپنی بزرگ نسل کے کہوے سے کہوا ملا کر چلتی ہے اور اس کے ساتھ ہی نمایاں ہو کر اپنی جگہ بنا لیتی ہے۔ میر حسن بھی بدلتی میر، سودا اور میر درد کے دور کی ایسی ہی نسل سے تعلق رکھتے ہیں۔ میر کے "لکھت الشعراء" (۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ع)، گردیزی کے "تذکرۃ رشتہ گویان" (۱۱۶۶ھ/۱۷۵۲ع) اور قائم کے "مخزن لکھت" (۱۱۶۸ھ/۵۵ - ۱۷۵۵ع) میں میر حسن کا ذکر نہیں ملتا جس سے واضح ہوتا ہے کہ ۱۱۶۸ھ/۵۵ - ۱۷۵۵ع تک

نہ۔ میر اور گردیزی نے اپنے تذکروں میں جس میر حسن کا ذکر کیا ہے وہ شاکر سودا میر بد حسن ہیں اور ایک الگ شخص ہیں۔ ان کا ہارے میر حسن سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ خود میر حسن نے اپنے تذکرے میں میر بد حسن کا ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ حسن نے ایک بہت بولسی خان کی صحبت میں بسر کی اور کہہ کہ شعر بھی کہتا ہے۔ (تذکرۃ شعرائے اردو: مرتبہ حبیب الرحمن خان شروانی، ص ۹۷، امین ترقی اردو ہند، دہلی، ۱۹۶۰ع) حسن نامی ایک اور شاعر، جس کا ذکر لکھت الشعراء اور تذکرۃ رشتہ گویان میں نہیں ہے، خواجہ حسن حسن ہے جس کے ہارے میں میر حسن نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ "اس ظہیر کے تخلص سے چونکہ واقف نہیں تھا اس لیے حسن تخلص اختیار کر لیا۔" (تذکرۃ شعرائے اردو، ص ۵۰)۔ اس سے یہ بات بھی صاف ہو جاتی ہے کہ میر حسن حسن اور خواجہ حسن حسن بھی دو الگ الگ شخص ہیں اور ان دونوں سے ہارے میر حسن کا کوئی تعلق نہیں ہے۔ اسپرنگر نے بھی دیوان خواجہ حسن کا ذکر کیا ہے (اے گیتالاگ آف عربک، برٹین اینڈ ہندوستانی مینوسکریپٹس، ص ۶۰۸، کلکتہ ۱۸۵۵ع)۔ تاریخ ادب میں اس بات کی صراحت اس لیے ضروری تھی کہ ہارے اہل علم نے عام طور پر (بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

میر حسن کی شاعری کا باقاعدہ آغاز نہیں ہوا تھا۔ میر حسن، چنٹ کا نام میر غلام حسن^۱ اور تخلص حسن تھا،^۲ مشہور ہزل گو میر غلام حسین خاںک کے بیٹے تھے۔ میر حسن (۱۱۱۴ھ - ۱۲۰۱ھ/۱۷۸۶ - ۱۷۴۶ء) کا خاندان چار پشتوں سے دہلی میں آباد تھا۔ ان کے مورث اعلیٰ میر امامی موسوی شاہجہاں بادشاہ کے دور میں برات سے ہندوستان آئے اور دلی میں آباد ہو گئے۔^۳ میر حسن نے اپنے دیوان کے دیباچے میں لکھا ہے کہ ”یہ مؤلف ابن میر غلام حسین ابن میر عزیز اللہ ابن میر برات اللہ ابن میر امامی موسوی اصلاً شاہجہاں آباد سے ہے۔“^۴ امامی موسوی کے بارے میں میر حسن نے یہ بھی بتایا ہے کہ وہ ”سہ ہزاری ذات“ کے منصب پر فائز تھے لیکن شاہجہاں دور کے کسی تذکرے یا تاریخ سے اس کی تصدیق نہیں ہوتی۔^۵ میر حسن نے یہ بھی لکھا ہے کہ میر امامی فاضل متبحر اور فقیہ تھے اور گاہ گاہ تفریح طبع کے لیے شعر بھی کہہ لیتے تھے اور پھر اس بات پر اظہار افتخار کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ”اس عاجز سخن کا سررشتہ شاعری خاندانی ہے، اکساہی نہیں ہے۔“^۶ میر حسن براتی دلی کے محلہ سید واڑہ میں پیدا ہوئے^۷ اور چنٹ اپنی تعلیم و تربیت ہوئی۔ تذکروں سے ان کی تعلیم کے بارے میں کچھ معلوم نہیں ہوتا البتہ میر حسن کے ایک قریبی دوست میر شیر علی الموسوی نے، جو دس سال تک ان کے ساتھ

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

یہ غلطی کی ہے اور میر بد حسن اور خواجہ حسن حسن گو میر حسن، صاحب مثنوی ”سحر الیابان“ سمجھ کر غلط نتائج نکالتے ہیں۔ اب حیات (ص ۲۵۴، باز چہار دہم، مطبوعہ شیعہ مبارک علی، لاہور) میں بھی خواجہ حسن کی ایک ہزل میر حسن سے منسوب کر دی گئی ہے۔ (ج - ج)

۱۔ ڈاکٹر وحید قریشی نے ڈاکٹر بد صادق کے حوالے سے، چنٹوں بد حسین آزاد کے خطوط کے ہندوؤں میں ایک خط ملا تھا، لکھا ہے کہ آزاد نے اب حیات لکھتے ہوئے جن لوگوں سے خط و کتابت کی تھی، ایک خط میں کسی نے آزاد کے امتصار کے جواب میں یہ واضح کیا تھا کہ ”شاہجہاں ہاتھی پر سوار ہوتے تھے اس لیے اسے قیل بانٹ کی ضرورت تھی جو غیب الطریقین سید ہو اور بادشاہ کی طرف پیشہ کر کے پیشہ سکے۔ میر خاںک کے مورث اعلیٰ کو ولایت سے طلب کر کے عہدہ قیل بانٹ پر مقرر کیا۔“ گویا میر امامی موسوی سہ ہزاری منصب دار نہیں بلکہ شاہی قیل بانٹ تھے۔ (میر حسن اور ان کا زمانہ: ڈاکٹر وحید قریشی، ص ۱۱۱، لاہور ۱۹۵۹ء)۔

ایک ہی سرکار میں ملازم رہے ، لکھا ہے کہ ”اگرچہ علم عربی اُسے مطلق نہ تھا ہاں فارسی تو بے ہنگم جستہ جستہ شعر یا کوئی رباعی کہہو کہہ بھی لیتا تھا لیکن عام مجلس میں بے بدل اور شعر بندی میں اکمل تھا۔“

میر حسن نے اپنے سالر پیدائش کا کہیں ذکر نہیں کیا البتہ یہ لکھا ہے کہ ”گردش روزگار بدینچار“ سے شروع جوانی میں لکھنؤ اور فیض آباد گیا ۔^۹ مصحفی نے میر حسن کی عمر اور وفات کے بارے میں لکھا ہے کہ ”عشرہ محرم میں ان کی رحلت ہوئی۔ ان کی عمر ساٹھ سے زیادہ ہوگی۔“^{۱۰} اور اس بنا پر کہ میر حسن کا سالر وفات ۸۷۱/۱۲۰۱ء - ۱۷۸۶ء ہے اور اس وقت ان کی عمر ۶۰ سال سے زیادہ تھی ، سالر ولادت ۱۱۵۰/۱۲۸۰ء - ۱۷۲۷ء مقرر کر دیا گیا ہے۔^{۱۱} دوسرے گروہ نے گروہاں دناس کی ”تاریخ ادبیات ہندوستانی“ اور ”ذکرہ طبقات الشعرائے ہند“ مؤلفہ کریم الدین ولیل میں وفات کے وقت میر حسن کی عمر پچاس سال دیکھ کر سالر ولادت ۱۱۵۱/۱۲۹۱ء - ۱۷۳۸ء مقرر کر دیا ہے۔^{۱۲} ناضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ میرے خیال کے مطابق میر حسن کی پیدائش ۱۱۵۰ء میں یا اس کے لگ بھگ ہوئی ہے۔^{۱۳} ڈاکٹر وحید قریشی نے ”تقیہ ہندی“^{۱۴} کی اس عبارت کی بنیاد پر کہ وفات کے وقت میر حسن کے والد میر غلام حسین ضاحک کی عمر ساٹھ سال تھی اور پھر یہ خیال کر کے کہ وہ ۱۱۹۶/۸۲ - ۱۷۸۱ء میں یا ذرا بعد فوت ہو گئے ، ضاحک کا سالر ولادت ۱۱۹۶ء - ۱۱۳۶ء متعین کیا ہے ، اور پھر ضاحک و حسن کی عمر میں کم از کم ۱۸ برس کا فرق مان کر حسن کا سالر ولادت ۱۱۳۶ + ۱۸ = ۱۱۵۴/۸۲ - ۱۷۸۱ء مقرر کیا ہے۔^{۱۵} دلچسپ بات یہ ہے کہ ان ہفتوں میں میر حسن کے اپنے بیانات اور خصوصاً اس دیباچے کو ، جو انہوں نے اپنے دیوان پر لکھا ہے ، بالکل نظر انداز کر دیا ہے۔ اس دیباچے میں میر حسن نے چند ایسی بنیادی باتوں کی طرف اشارہ کیا ہے جن سے ان کے سالر ولادت کا سراغ لگانے میں مدد ملتی ہے۔ مثلاً میر حسن کے دیباچے کی یہ عبارت دیکھیے :

”غرض جب گردش روزگار سے میں لکھنؤ پہنچا تو میں نے ایک رباعی فارسی زبان میں لکھی جسے میرے والد ماجد کی زبان سے سن کر شیخ صاحب نور اللہ مرقده نے اس گہکار کے حق میں دعا فرمائی۔ شاید یہ الہی بزرگ عالی مقدار کی دعا کا نتیجہ ہے کہ مجھے توفیق و نصیب ہوئی۔“^{۱۶}

اس عبارت سے یہ بات سامنے آتی کہ اس وقت میر حسن نو عمر تھے اور ان کی

فارسی رہا می "حضرت قبلہ گاہی" (میر شاہک) نے شیخ صاحب کو سنائی تھی۔
اب سوال پیدا ہوتا ہے کہ یہ "شیخ صاحب" کون مراد بزرگ ہیں جن کا ذکر
میر حسن نے اتنے احترام سے کیا ہے۔ اس گتھی کو بھی میر حسن نے اپنے
اس دیباچے میں آگے چل کر سلجھا دیا ہے :

"جو تھے میر بدلتی، جن کا تخلص میر ہے اور جو چراغ ہندل شعرا
شیخ سراج الدین علی خان آرزو نور اللہ مرقدہ کے (جو زمانے کی آدھی
سے خاموش ہو چکے ہیں) بھانجے ہیں۔ ۱۶۱۰

دیباچے کی اس عبارت سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ "شیخ صاحب نور اللہ مرقدہ"
سے میر حسن کی مراد سراج الدین علی خان آرزو سے ہے جو فارسی کے جلیل عالم
اور اپنے دور کے مشہور فارسی گو تھے۔ میر حسن کے علاوہ عام طور پر گتھی
نے آرزو کو شیخ کے لفظ سے یاد نہیں کیا۔ ان اقتباسات سے یہ بات بھی سامنے
آئی کہ جب میر حسن اپنے والد کے ہمراہ دہلی سے لکھنؤ پہنچے تو اس وقت
آرزو بھی لکھنؤ میں تھے۔ اب دیکھا جائے کہ آرزو لکھنؤ کب پہنچے "آرزو
سالار جنگ بردار نجم الدولہ کے ساتھ ۲۲ ذی الحجہ ۱۱۶۷ھ/۱۱ اکتوبر ۱۷۵۸ء
کو لکھنؤ پہنچے اور اس شہر میں نواب شجاع الدولہ نے ان کے حقوق کو
پہچالا۔ ۱۷۱۰ تاریخ سے معلوم ہوتا ہے کہ شجاع الدولہ کے والد نواب صفدر جنگ
عہدہ وزارت سے ۱۱۶۶ھ/۱۸ اکتوبر ۱۷۵۲ء میں معزول ہو کر گجڑہ عرصے بعد دہلی
سے اودھ روانہ ہوئے۔ ۱۱۶۷ھ/۸ اکتوبر ۱۷۵۳ء میں عہد الملک نے احمد شاہ کو تخت
سے اتارا اور الدعا کر کے اس کی جگہ شہزادہ عزیز الدین کو عالمگیر ثانی کے
لقب سے تخت نشین کر دیا۔ ۱۱۶۷ھ/۸ اکتوبر ۱۷۵۳ء ہی میں سالار جنگ بھی اودھ سے
اپنے روانہ ہوئے۔ آرزو ان کے ہمراہ تھے اور :

"اسی سال ۲۲ ذی الحجہ کو لکھنؤ پہنچے جو نواب صفدر جنگ کا تعلق
تھا اور راجہ لول رائے کی حویلی میں قیام کیا۔ اثنائے راہ میں نواب
صفدر جنگ کی بیماری کی خبر مشہور ہو چکی تھی۔ لکھنؤ پہنچنے کے
دو روز بعد بنگالہ فیض آباد سے، جو اودھ کے پاس ہے، لکھنؤ میں
خبر آئی کہ نواب صفدر جنگ ہندو نے اس عالم۔ قانی سے عالم۔ جاودانی
کی طرف رحلت کی۔ ۱۶۱۰

صفدر جنگ نے ۱۷ ذی الحجہ ۱۱۶۷ھ/۸ اکتوبر ۱۷۵۳ء کو ولایت ہائی۔ ۲۰ آرزو
جیسا کہ اوپر کی عبارت سے واضح ہے، ۲۲ ذی الحجہ کو لکھنؤ پہنچے اور ۲۵
ذی الحجہ کو صفدر جنگ کی ولایت کی خبر لکھنؤ پہنچی۔ ذی الحجہ قمری سال کا

آخری سپہ سالار ہے۔ چار ہانچ دہائی بعد ۱۱۶۸ء شروع ہو جاتا ہے۔ آرزو کی ولادت ۲۳ ربیع الثانی ۱۱۶۹ء/۲۷ جنوری ۱۷۵۶ء بروز سہ شنبہ ہوئی۔^{۲۱} گویا آرزو ۲۲ ذی الحجہ ۱۱۶۷ء سے ۲۲ ربیع الثانی ۱۱۶۹ء (۱۶ اکتوبر ۱۷۵۳ء-۲۷ جنوری ۱۷۵۶ء) تک -ولہ سپہ سالار لکھنؤ میں بہادر حیات رہے۔ آرزو سے میر ضاحک اور میر حسن کی ملاقات بھی ۱۱۶۸ء/۵۵-۱۷۵۳ء میں لکھنؤ میں ہوئی جو کم و بیش اسی زمانے میں لکھنؤ پہنچے تھے۔ اس وقت میر حسن کی ”شروع جوانی“^{۲۲} تھی۔ اگر شروع جوانی (جوانی نہیں) ہم اسی حال میں لیں تو میر حسن کا سالر ولادت ۱۱۶۸-۱۹=۱۱۴۹ء/۳۷-۱۷۳۶ء متعین کیا جا سکتا ہے۔ شاعری کی طرف میر حسن کا فطری رجحان بچپن سے تھا۔ بچپن ہی میں فارسی زبان میں یہ شعر کہا :

ہم سخن گویم ترا بشوز من اے ہار من

گر نخواہی رنج خود اے جاں مدہ آزار من^{۲۳}

لکھنؤ آکر بھی فارسی ہی میں شعر کہتے رہے لیکن جب لکھنؤ سے فیض آباد آئے اور میر حبیب اللہ اور ان کے بھائی میر ابراہیم نور اللہ کی صحبت میں بیٹھے اور اپنا کلام سنایا تو ایک دن میر حبیب اللہ نے ان سے رشتہ میں کچھ کہنے کی فرمائش کی۔ اس کے بعد سے فارسی میں شعر گوئی ترک کر دی اور اردو کے ہو رہے۔ اس زمانے میں میر ضیاء الدین حسین فیض آباد میں تھے۔ میر حسن ان سے اصلاح لینے لگے۔ فیض آباد سے میر حسن کی اردو شاعری کا آغاز ہوتا ہے۔

بعض تذکرہ نگاروں نے لکھا ہے کہ میر حسن نے خواجہ میر درد سے بھی اصلاح لی تھی۔ یہ بات اس لیے درست نہیں ہے کہ میر حسن کی شاعری کا آغاز اودہ پہنچ کر ہوا۔ دو رہے اگر ایسا ہوتا تو میر حسن اپنے تذکرے میں اس بات کا ضرور ذکر کرتے کیونکہ یہ بات خود میر حسن کے لیے قابل فخر تھی۔ انہوں نے میر ضیا سے اصلاح لی جس کا اعتراف انہوں نے اپنے تذکرے میں، اپنے دیباچے میں اور اپنے دیوان میں کیا ہے :

کفتگو اپنی برابر کب ضیا سے ہو سکے

لرق ہوتا ہے بہت شاکر د اور استاد میں

لیکن جب میر ضیا فیض آباد سے عظیم آباد چلے گئے اور راجہ کلیان سنگھ عاشق سے منسلک ہو گئے^{۲۴} تو وہ مرزا رفیع سودا سے مشورۃ سخن کرتے لگے جس کی تصدیق میر شہر علی انیسوس کے دیباچہ ”سحر البیان“ سے بھی ہوتی ہے :

”مشق سخن اس نے (میر حسن نے) اسی ملک میں میر ضیاء الدین ضیا تخلص سے کہ ہم مشق مرزا رفیع سودا اور میر تقی میر تھے، کی تھی۔ سوائے ان کے مرزا نے مرحوم سے بھی ان کی (میر ضیا) غیبت میں اکثر اوقات اصلاح لی تھی۔ چنانچہ اس کا اقرار رافق کے سامنے کیا ہے۔“ ۲۵

خود میر حسن نے اپنے تذکرے کے ۵۵/۱۱۸۸ - ۱۷۷۵ء کے نسخے میں سودا کے ذیل میں لکھا ہے کہ ”جس وقت کہ اپنی غزل میں ان کے سامنے بڑھتا ہوں تو اگر اتفاقاً کہیں غلطی واقع ہو جاتی ہے تو وہ ازراہ خلقت خبردار کر دیتے ہیں۔ حق تعالیٰ انہیں عمر دراز عطا فرمائے۔“ ۲۶ اس وقت سودا زندہ تھے لیکن ۵۷/۱۱۹۱ء کے نسخے سے میر حسن نے یہ عبارت نکال دی۔ میر حسن نے اپنے دیوان میں بھی دو ایک جگہ سودا کا ذکر کیا ہے :

گیا تھا بھول سب کچھ میں تو ہنگامے کی چٹائی میں
غزل یہ مجھ سے کہوائی حسن سودا نے کہہ کہہ کر
حسن سودا زبان اپنی میں غلاق معانی تھا
گھر سے اب کیا سخن کی کوئی غلاق تکلف ہے

میر ضیا قادر الکلام شاعر ضرور تھے لیکن ان کا رنگ سخن میر حسن کے مزاج سے مماثلت نہیں رکھتا تھا اس لیے ان سے نہ لبہ سبکی جس کا اظہار میر حسن نے اپنے دیوان کے دیباچے میں یہ گہہ کر کیا ہے کہ ”ان کا انداز سخن پوری طرح مجھ سے مبالغہام نہ پا سکا۔“ ۲۷ اسی لیے میر حسن دوسرے بزرگ شعرا کے رنگ سخن کی طرف متوجہ ہوئے جن میں درد، سودا اور میر کا ذکر انہوں نے خود اپنے دیباچے میں کیا ہے۔

میر حسن کم و بیش ساری عمر سالار جنگ سے وابستہ رہ کر ان کے بیٹے مرزا نوازش علی خان کے ہم نشین رہے، لیکن اس سرکار سے انہیں کبھی اتنا نہیں سلاکہ فراغت سے گزر بسر کر سکیں۔ میر شیر علی افسوس بھی دس سال تک میر حسن کے ساتھ میر نوازش علی خان کے جلسے میں اور جب ۱۱۹۶ھ/ ۱۷۸۱ء کے بعد آصف الدولہ سالار جنگ سے ناراض ہو گئے تو یہ وابستگی بھی برائے نام رہ گئی۔ میر افسوس ۵۵/۱۱۹۹ - ۱۷۸۵ء میں مرزا جوان بنت سے وابستہ ہو کر بنارس چلے گئے اور میر حسن آصف الدولہ کے دامن دولت سے وابستہ ہونے کے لیے ہاتھ پر مارتے رہے۔ انہوں نے آصف الدولہ کے باورچی خانے کی تعریف میں ایک مثنوی لکھی اور قصیدے بھی لکھے۔ اپنی مثنوی سحر البیان بھی ایک قصیدے کے ساتھ آصف الدولہ کی خدمت میں پیش

کی لیکن یہاں بھی قسمت نے ساتھ نہ دیا اور آصف الدولہ نے صرف ایک دوشالہ میر حسن کو صلے میں دیا۔ میر القسوس نے لکھا ہے :

”صلے کا اس کے ماجرا یہ ہے کہ نواب وزیر الممالک آصف الدولہ مرحوم نے ایک دوشالہ خاص اٹھے اوڑھنے کا دست بقیے میں سے ٹکڑا کر مصنف کو عنایت کیا۔ رتبہ تو اس کا البتہ بڑھا نہ دل گھٹ گیا۔ اس لیے کہ مطلبِ دل حاصل نہ ہوا، لیکن یہ گھوٹ صرف طالع کی ہے کیونکہ مال کھرا، خریدار اتنا بڑا اور سودا خاطر خواہ نہ ہوا بلکہ گھاٹا آیا۔“ ۲۸۴

سعادت خان لکھتے ہیں اس گھاٹے کی وجہ یہ بتاتی ہے کہ ”نواب قاسم علی خان (فرزادہ سالار جنگ) نے جب مثنوی (محر البیان) ان سے سنی تو فرمایا کہ مجھے دو گہ میں سمجھاری طرف سے حضور میں نواب آصف الدولہ چادر کے لیے جاؤں۔ مصنف نے یہ خیال اس کے کہ مبادا آور کسی نام سے حضور میں گزرے، مثنوی کے دینے سے انکار کیا۔ بعد چندے میر حسن صاحب مع مثنوی اور کسی تہرب سے حضور میں پہنچے۔ نواب سابق الذکر، کہہ السلامہ رفتہ سے آزدگی رکھنے تھے، نواب صاحب کی تعریف میں بول اٹھے یہ جو کہتے ہیں کہ : ع ”اک دن دوشالے دیے سات سے“ حضور نے تو ہزار ہا دوشالے آنر واحد میں بخش دیے ہیں۔ شاعری میں مبالغہ ہوتا ہے، یہاں بیان واقع میں بھی کسی۔ نواب نام دار کا دل اس کے سننے سے اچاٹ ہوا۔“ ۲۹۱ میر حسن کے دن ”محر البیان“ جیسا شاہکار تخلیق کرنے پر بھی نہیں بھرے۔ یہ مثنوی ۱۱۹۹ھ/۸۵ - ۱۷۸۳ع میں مکمل ہوئی اور اس سال یا پھر ۱۲۰۰ھ/۸۶ - ۱۷۸۵ع میں بخشی ہوئی۔ ۱۲۰۰ھ میں میر حسن بیمار ہوئے اور بقول شیر علی القسوس ۵ محرم ۳۰ اور بقول مصحفی عشرہ ماہ محرم ۳۱ ۱۲۰۱ھ/۸۶ - ۱۷۸۵ع کو وفات پائی اور لکھنؤ میں مفتی گنج کے بیچ، مرزا قاسم علی خان کے باغ کے پچھے، مدفون ہوئے۔ ف مصحفی نے

نوٹ۔ مسعود حسن رضوی ادیب نے یکم اگست ۱۹۵۳ع کو لکھا کہ ”میر حسن کی قبر کا کوئی نشان نہیں ہے (میر حسن اور ان کا زمانہ۔ ڈاکٹر وحید قریشی، ص ۱۲) لیکن ”اسلاف میر البی“ (ص ۷۹، ۸۰، کتاب انکر لکھنؤ ۱۹۷۰ع) میں لکھا ہے کہ ۱۱ نومبر ۱۹۶۳ع کو سید محمد ہادی صاحب لائی کے ہمراہ میر حسن کے مزار کی زیارت کی۔ قبر شکستہ حالت میں مفتی گنج کی ایک وسیع افتادہ اراضی کے مغربی سرے پر واقع ہے۔ یہاں (بقیہ حاشہ اگلے صفحے پر)

قطعهٔ تاریخِ وفات کہا^{۳۲} :

چون حسن آن بابلر خوش داستان رو ازین گزار رنگ و بو نبات
بسکہ شیریں بود نطشِ معنی ”شاعر شیریں زبان“ تاریخِ نبات

۱۲۰۱/۱۵۸۹ع

میر حسن نے چار بیٹے چھوڑے جن میں بقول میر شیر علی السوس میر مستحسن خلیق ، میر حسن محسن اور میر احسن خلق شاعر تھے ۔ لیکن مصحفی^{۳۳} نے میر احسن غلوق کا بھی ، شاعر کی حیثیت سے ، ذکر کیا ہے ۔

میر حسن کا تذکرہ ، کلام اور مشوایاں دیکھ کر ایک مرعجبانِ مرعج ، ہذا منج اور لیک دل انسان کی تصویر ابھرتی ہے جس نے ساری عمر اللاس میں گزار دی ۔ شیر علی السوس نے الہیں علمِ مجلس میں بے بدل لکھا ہے لیکن اگر وہ بے بدل ہوئے تو سودا کی طرح نوابین اور امراء کو مٹھی میں لے کر ٹھاٹھاٹ ہاٹ سے زندگی گزار دیتے ۔ ان کی زندگی کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ وہ عاشقِ مزاج انسان تھے ۔ ایک عشقِ ابتدائے جوانی میں دلی میں گیا جس کا ذکر اپنی سوانحی مشوری ”گزار ارم“ میں کیا ہے ۔ دوسرے عشق کا ذکر سعادت خان ناصر^{۳۴} نے کیا ہے کہ مرزا نوازش علی خان کے محل کی گھسی عورت پر عاشق ہوئے ۔ ”گزار ارم“ کی ابتدا میں جہاں الہوں نے اپنی دلی کی محبوبہ کا ذکر جذبے کے ساتھ کیا ہے وہاں اس مشوری کے آخر میں ایک اور محبوبہ کا بھی ذکر کیا ہے جو فیض آباد میں تھی ۔ فیاض کیا جا سکتا ہے کہ وہ وہی محبوبہ ہوگی جس کا ذکر سعادت خان ناصر نے کیا ہے ۔ مزاجاً میر حسن گو عورتوں ، رنگ رلیوں ، کھیل کماشوں ، میلون ٹھیلوں اور میر مہانوں سے حد درجہ دلچسپی تھی اور جہاں کہیں ان چیزوں کا ذکر آتا ہے ان کا قلم روان اور شکستہ ہو جاتا ہے ۔ میر حسن کا کلیات دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ اس دور کی مشہور طوائفوں سے بھی وہ متعارف تھے ۔ سالار جنگ کے بیٹے مرزا ناسم علی خان کی شادی پر ، اربابِ نشاط کی جو محفل چلی ، میر حسن نے

(بقیہ حاشیہ صفحہ گذشتہ)

کبھی نواب قاسم علی خان کا باغ تھا ۔ اگر قبر کی مرمت نہ کی گئی تو کچھ مدت کے بعد اس کا نشان بھی باقی نہ رہے گا ۔ ایسے لوگ بھی اب پتہ گم رہ گئے ہیں جن تک سینہ بہ سینہ یہ روایت پہنچی ہے کہ یہ قبر میر حسن کی ہے ۔“

۲۷۔ گانے والیوں کے ہارے میں ایک ایک شعر کہا۔ یہ سب اشعار ان کے کلیات میں موجود ہیں۔ لیکن افلاس نے ان کو زندگی میں گھول گھولنے کے وہ مواقع فراہم نہیں کئے جس کے وہ خواہش مند تھے۔ حسن و عشق کے اس مزاج کا اثر ان کی شاعری پر بھی واضح ہے۔ فنر شاعری پر ان کی اچھی نظر تھی۔ زبان و بیان پر انھیں قدرت حاصل تھی اور پھر وہ عذبی انسان تھے اور اپنی شاعری محو مبالغہ تھی، متوازنے پر حسب ضرورت بحث کرتے تھے :

صحت سے کوئی کیوں کہ حسن کی لہ ہوتے خوش

شاعر ہے ، بار بار ہے ، اسل سلسلے ہے

بحریت مجموعی میر حسن کی دو تصانیف ہیں۔ ایک ”کلیات میر حسن“ اور دوسری ”تذکرہ شعرائے اردو“۔ کلیات میر حسن میں ان کا وہ سارا کلام شامل ہے جو انھوں نے عمر بھر لکھا۔ یہ کلام مختلف اصنافِ سخن پر مشتمل ہے۔ اس میں غزلیات اور مثنویات کی تعداد زیادہ ہے اور دراصل یہ وہ دو اصناف ہیں جن میں میر حسن کی تخلیقی صلاحیتوں کے پھول گھولے ہیں۔ کلیات میر حسن اب تک شائع نہیں ہوا البتہ وقتاً فوقتاً ان کی مثنویات اور دیوان کے کچھ حصے شائع ہوتے رہے ہیں۔ ف ”تذکرہ شعرائے اردو“ میں میر حسن نے لکھا ہے کہ ”انقر نے اس مدت میں تقریباً سات آٹھ ہزار اشعار کہے ہوں گے اور ایک ترکیب بند اور ایک (مثنوی) ”رموز المارین“ تصنیف کی ہے جو مقول و مشہور ہو چکی ہے۔“ ۲۵/رموز المارین ۱۱۸۸/۵۵ - ۱۷۷۳ ع کی تصنیف ہے۔ یہ عبارت میر حسن نے یقیناً ۱۱۸۸/۵۵ - ۱۷۷۳ ع) یا اس کے بعد لکھی ہے اور اپنے اشعار کی تعداد ”رموز المارین“ اور ترکیب بند کو چھوڑ کر بتائی ہے۔ اس پر لکھنے والے دیوان میر حسن کے دو نسخوں کا ذکر کیا ہے۔ ایک میں تاریخ کتابت درج نہیں ہے اور دوسرے میں ۲۵ ذی الحجہ ۱۱۹۲ھ (۱۵ جنوری ۱۷۷۹ ع) کی تاریخ درج ہے ۲۶ جس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ۱۱۹۲ھ/۱۷۷۸ ع

ف۔ ہم نے ”مثنویات“ کے لیے ”مثنویات حسن“ جلد اول، مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۲ ع۔ سحر البیان کے لیے مثنویات حسن مرتبہ عبد الباقی آسی، فولکشور پریس لکھنؤ ۱۹۳۳ ع۔ غزلیات اور دوسری اصناف کے لیے کلیات میر حسن کا وہ مخطوطہ استعمال کیا ہے جو برٹش میوزیم میں محفوظ ہے۔ یہ مخطوطہ ۱۲۵۹ھ کا مکتوبہ اور کرنل جارج ولیم ہملٹن کی ملکیت تھا۔ اس میں غزلیات کی تعداد ۵۱ ہے اور دیوان کے شروع میں میر حسن کا لکھا ہوا مقدمہ بھی شامل ہے۔ (ج۔ ج)

لنگ میر حسن کا دیوان سراپ ہو چکا تھا۔ میر حسن نے اپنے دیباچہ دیوان میں یہ بھی لکھا ہے کہ گھر میں آگ لگ جانے سے ان کا سارا کلام جل گیا تھا اور اب دوبارہ ان دوستوں کی مدد سے جمع کیا ہے جنہیں یاد تھا۔ ۲۷ اس واقعے کا ذکر تذکرۃ میر حسن کے اُس ضبوطے میں بھی نہیں ہے جو ۱۱۸۸ھ (۵۵ - ۱۱۷۳ع) کا مکتوبہ ہے ۲۸ اور نہ اس نسخے میں ہے جو ۱۱۹۱ھ/ ۱۷۷۷ع میں مکمل ہوا۔ ۲۹ معلوم ہوتا ہے کہ گھر میں آگ لگنے کا واقعہ ۱۱۹۲ھ/ ۱۷۷۸ع کے بعد پیش آیا۔ ۳۰ جب دوبارہ کلام جمع کیا تو اس میں وہ سب کچھ شامل کر لیا جو ہند میں کہنا تھا۔ موجودہ کلیات میں اشعار کی تعداد تقریباً نو ہزار ہے۔ کلیات میر حسن میں چھوٹی بڑی بارہ مثنویات کے علاوہ سات قصیدے، ایک ترکیب بند، بارہ غمض، ایک مسمدس، ۱۵ رباعیات کا ردیف وار دیوان بھی شامل ہے۔ رباعیات در تعریف اہل رحمہ، قطعات، وجوہات، ۲۷۷ مثلث، اشعار در تعریف گھڑی اور در تعریف طوائف وغیرہ ان کے علاوہ ہیں۔ غزلیات میر حسن کلیات کا تقریباً آدھے سے کچھ کم حصہ گھیرتی ہیں۔ قصائد میں تین قصیدے آصف الدولہ کی مدح میں ہیں، ایک ایک قصیدہ جواہر علی خاں اور آفرین علی خاں کی مدح میں ہے۔ ایک سالار جنگ کی مدح میں اور ایک حضرت علی کی مثنوی میں ہے۔ ان قصیدوں میں نہ تو حودا کے قصائد کا سا شکوہ و آہنگ ہے اور نہ مضمون آفرینی و مبالغہ کا وہ عالم جو سودا کے قصیدوں کو علویت عطا کرتا ہے۔ البتہ ان قصائد کی تشبیہیں اس لیے قابل ذکر ہیں کہ یہ مثنوی کے مزاج سے ہم آہنگ ہیں اور ان کا قصیدہ مثنوی کے رنگ میں ڈھلتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ سالار جنگ کی مدح میں جو قصیدہ لکھا گیا ہے اس کی تشبیہ میر حسن کے ساتوں قصیدوں میں سب سے بہتر ہے۔ اس کا انداز عشقیہ اور رنگ نغزل کا ہے۔

کلیات حسن میں اٹھاسی ہندوں پر مشتمل ایک ترکیب بند بھی ملتا ہے۔ برہند میں چار شعر ہیں۔ چلے تین شعر اردو میں اور لیب کا شعر فارسی میں ہے۔ موضوع کے اعتبار سے یہ ترکیب بند ’ولموخت‘ کے ڈھل میں آتا ہے۔ یہی وہ ترکیب بند ہے جس کا ذکر حسن نے اپنے تذکرے میں کیا ہے۔ اس کے علاوہ بارہ غمض ہیں جن میں قائم چاند پوری، محمد علی راز، نواب شوکت جنگ، مولانا جامی، شیخ علی حزیں، محمد تقی میر اور اہلی کی غزلوں کی تضمین کی ہے۔ ایک غمض ”بھو سنگھ شاعر“ بھی ہے جو بظاہر حسن کا معلوم نہیں ہوتا۔ میر حسن نے ۲۷ فارسی اشعار پر اردو کا ایک مصرع لگا کر مثلث کی شکل دی ہے۔

تعداد کے اعتبار سے یہ منٹ قابل ذکر ہیں لیکن فن و شاعری کے اعتبار سے ،
 محسوس کی طرح ، ان کی حیثیت بھی ایک تہرگ کی ہے ۔

کلیات کا ایک حصہ رباعیات پر مشتمل ہے ۔ ان رباعیات کو ردیف وار ترتیب
 دے کر دیوان کی صورت دی گئی ہے ۔ رباعیات کے موضوعات میں تنوع ہے ۔
 ان میں کئی رباعیات منبت اور مدح میں ہیں ۔ کچھ رباعیات شجاع الدولہ کی
 وفات پر لکھی گئی ہیں ۔ کچھ رباعیات میں بے نیاز دہر ، عمر روزگار اور شعر
 عشق کو موضوع سخن بنایا گیا ہے ۔ کچھ رباعیات ”در تعریف پسران اہل
 عرفہ“ لکھی گئی ہیں ۔ صرف رباعی میں میر حسن یقیناً قابل توجہ ہیں ۔ ان کے
 موضوعات میں وثاکرتی اور زبان و بیان بہت صاف ہیں ۔ میر و سودا کے بعد
 اردو زبان کا کیا معیار اور کیڑا مقرر ہوا ، کلیات میر حسن اس کا معیار کہلا
 ہے ۔ اس نقطہ نظر سے ان کا سارا کلام اہمیت رکھتا ہے ۔ میر حسن کے کلیات
 کی ضخامت و تعداد اشعار کو دیکھ کر الذائقہ کیا جا سکتا ہے کہ وہ ایک
 قادر الکلام شاعر تھے لیکن ”محر البیان“ کی عظمت اور عام مقبولیت نے ان کی
 شاعری کے دوسرے حصوں کو دبا دیا ۔ اور آج ہم میر حسن کو صاحبِ محرابِ بیان
 کی حیثیت سے جانتے ہیں ۔

میر حسن کی دوسری تصنیف ”تذکرۃ شعرائے اردو“ تین سو چار شاعروں
 کے حالات و انتخابِ کلام پر مشتمل ہے جسے حبیب الرحمن خان شروانی نے مرتب
 کیا ہے ۔ اس تذکرے کا آغاز ۱۱۸۳ھ/ ۱۷۷۰ء کے لگ بھگ ہوا ۔ ۱۹۵
 شعرا کے حالات ۱۱۸۸ھ/ ۱۷۷۵ء تک مکمل ہو گئے تھے^۱ اور پھر توہم و
 نسخ کے بعد ۱۱۹۱ھ/ ۱۷۷۷ء میں یہ موجودہ صورت میں مکمل ہوا اور
 ۱۱۹۲ھ/ ۱۷۷۸ء میں صرف شاہ نصیح کی تاریخِ وفات کا اضافہ ہوا ۔ عرش
 صاحب ، اندرونی شواہد کی مدد سے تذکرے کا تجزیہ کر کے ، اس نتیجے پر پہنچے
 ہیں کہ یہ تذکرہ ۱۱۸۳ھ/ ۱۷۷۰ء یا اس سے کچھ پہلے شروع ہوا ۔^۲
 تذکرہ میر حسن کے ۱۱۸۸ھ اور ۱۱۹۱ھ کے لسٹوں کی اشاعت کے بعد اب
 شاعروں کی تعداد ۳۰۷ ہو جاتی ہے ۔ اردو شعرا کا یہ تذکرہ رواجِ زمانہ کے
 مطابق فارسی میں لکھا گیا ہے اور قائم چاند پوری کے تذکرے غزوت نکات
 کی طرح شاعروں کو تین ادوار میں تقسیم کیا گیا ہے ۔ پہلے دور کے شعرا کو متقدمین
 کہا گیا ہے جس میں فرخ سیر سے پہلے کے شعرا کے حالات اور انتخابِ کلام
 درج ہے ۔ دوسرے دور کے شعرا کو متوسطین کا نام دیا گیا ہے جس میں
 فرخ سیر کے آخری دور سے پہلے شاہ کے ابتدائی دور تک کے شعرا کو شامل کیا

ہے۔ اس کے بعد کے شعرا کو متاخرین کا نام دیا گیا ہے جس میں اس دور کے قابل ذکر معاصر شعرا شامل ہیں۔ قائم نے شعرا کی طبقاتی تقسیم کا تو التزام کیا تھا لیکن ترتیب میں حروف تہجی کا خیال نہیں رکھا تھا۔ میر حسن نے نہ صرف حروف تہجی کا التزام کیا بلکہ ہر حرف کو بھی تین ادوار میں تقسیم کیا، مثلاً الف کے تحت چلے شعرائے متقدمین کا ذکر آتا ہے، پھر متوسطین کا اور اس کے بعد متاخرین کا۔ یہی ترتیب سارے تذکرے میں قائم رہتی ہے۔ میر حسن نے جب اپنا تذکرہ لکھا اس وقت تک نکات الشعرا (۱۱۶۵/۱۴۵۲ع)، رختہ گوہاں (۱۱۶۶/۱۴۵۲ع)، غزن نکات (۱۱۶۸/۵۵ - ۱۴۵۳ع) کے علاوہ گلشن گنزار (۱۱۶۵/۱۴۵۲ع)، لحد الشعرا (۱۱۶۵/۱۴۵۲ع) اور چستان شعرا (۱۱۶۵/۱۴۵۲ع) لکھے جا چکے تھے لیکن آخری تین تذکرے دکن میں لکھے جانے کی وجہ سے میر حسن کے سامنے نہیں تھے۔ الہود نے اپنے تذکرے میں میر، گودپڑی اور قائم کے تذکروں سے استفادہ کیا ہے، خصوصیت سے میر و قائم کے تذکروں سے۔ لیکن بنیادی طور پر اس کی ترتیب، اس کے انداز فکر اور انداز بیان پر قائم کے تذکرے کا اثر نمایاں ہے۔ میر کے تذکرے میں رائے جاہدارانہ ہے اور اپنے مخالف گروہ کے شعرا کے رتبہ شاعری و ذاتی گوارے شعوری طور پر گرائے کی گوشش کی گئی ہے۔ قائم کے ہاں رائے میں اعتدال ہے۔ میر حسن نے اسی روش کو اپنایا اور آگے بڑھایا ہے۔ میر حسن نے میر و قائم کے تذکروں کے علاوہ تذکرۂ خان آرزو^{۳۴} اور سید امام الدین خان مظلوم کے تذکرۂ مختصر^{۳۵} کا بھی ذکر کیا ہے۔ مظلوم کا یہ تذکرہ ناہید ہے لیکن میر حسن کے بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ تذکرہ ان کی نظر سے بھی نہیں گزرا تھا۔ میر شمس الدین ظہیر کے ذہل میں میر حسن نے لکھا ہے کہ ”ان بزرگوار کے حالات تذکرۂ فارسی میں مسطور ہیں۔“^{۳۶} بظاہر یہ معلوم ہوتا ہے کہ حسن نے یہ اشارہ اپنے کسی فارسی تذکرے کی طرف کیا ہے لیکن تذکرہ کے بغور مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہ اشارہ آرزو کے تذکرے ”تجمع الثنائیں“ کی طرف ہے جس کا ذکر وہ قبول و غفلت کے ذہل میں ”ان کے حالات خان آرزو کے تذکرے میں مسطور ہیں“ کے الفاظ میں کر چکے ہیں۔

میر حسن نے اپنے تذکرے میں صرف ان شعرا کو شامل کیا ہے جن کے حالات یا تو انہوں نے کسی سے سنے تھے یا متقدمین کے تذکروں میں دیکھے تھے یا پھر جن سے خود ان کی ملاقات ہوئی تھی۔^{۳۷} اس دور کے دوسرے اردو تذکرہ نگاروں کی طرح میر حسن کو بھی حنین اور واقعات سے کوئی دلچسپی نہیں

ہے حالانکہ فارسی تذکروں میں یہ روایت موجود تھی۔ غلام علی آزاد ہنگرامی اور خان آرزو نے اپنے تذکروں میں سین و واقعات کو اہمیت دی ہے۔ نکات الشعرا اور غزن نکات کی طرح، میر حسن کے تذکرے میں بھی، شاعروں کے حالات و معارف کی نوعیت لاترائی ہے۔ تذکرے کے مطالعے سے ان شعرا کی بھی کوئی واضح تصویر سامنے نہیں آتی جن سے میر حسن ملے تھے، لیکن میر حسن نے اپنے معاصرین کے کلام پر جو رائیں دی ہیں ان سے شعر فہمی، فنی نظر اور مذاکرہ سلیم کا پتا چلتا ہے۔ میر حسن کے انداز نظر میں ہد تنی میر کی طرح انتہا پسندی، غصہ اور جاہلداری نہیں ہے۔ میر نے اپنے تذکرے میں خاکسار کو مغرور کہہ کر اس کی کھال اتارنے اور اسے ذلیل و رسوا کرنے میں کوئی کسر نہیں چھوڑی۔ لیکن میر حسن میر سے اختلاف کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ میر نے جو کچھ لکھا ہے وہ راست نہیں ہے اور اس کا ثبوت یہ ہے کہ اگر وہ ایسا ہوتا تو اپنا تخلص خاکسار کیوں رکھتا؟ شیخ ہد معین الدین معین ہدایونی میر حسن کے معاصر تھے۔ انہوں نے میر حسن کے کلام پر اعتراض کیا۔ میر حسن نے اسے سمجھانے کی کوشش کی لیکن وہ نہ سمجھا۔ اس کے استاد سودا کے شعر سے سند پیش کی گئی تو بھی نہ مالا اور گہا کہ میرے پاس سودا کا صحیح نسخہ ہے اور اس میں ایسا نہیں ہے۔ لیکن اس کے باوجود میر حسن نے اعتدال کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑا اور لکھا کہ اس خود رائی و خود پسندی کے باوجود اس جیسا صاحب طبع پیدا نہیں ہوا۔ مثنوی، قصیدہ و ہجو خوب کہتا ہے۔ میر حسن کی جگہ اگر میر ہونے تو حاتم، خاکسار اور یقین کی طرح معین ہدایونی کو مین کر رکھ دیتے۔ میر نے کثرت سے دوسرے شاعروں کے کلام پر اصلاحیں دی ہیں۔ ان اصلاحوں میں میر کا غصہ اور جاہلداری بھی شامل ہے لیکن میر حسن کی اصلاحوں میں اعتدال کے ساتھ فنی پہلو پر زور ہے۔ میر نے خاکسار کے اس شعر پر :

خاکسار اس کی تو آنکھوں سے گھسے مت لکھو

مجھ کو ات خالہ خرابوب ہی نے تیار کیا

یہ اعتراض کیا ہے کہ ”تیار کیا“ کے بجائے ”گرفتار کیا“ ہونا چاہیے تھا، لیکن میر حسن نے لکھا ہے کہ اس نظیر کی عقل کے مطابق اگر اپنی آنکھ کا ذکر ہوتا تو ”گرفتار کیا“ مناسب تھا لیکن چونکہ یہاں ”شہر معشوق“ مراد ہے اس لیے ”تیار کیا“ زیادہ صحیح ہے۔ میر حسن جہاں بھی کسی شعر پر اعتراض کرتے ہیں ان کے پیش نظر فنی پہلو ہوتا ہے۔ مثلاً بندرا بن راقم کے اس شعر :

کام عاشقوں کا کچھ تجھے منظور ہی نہیں
 گونے کو ہے یہ بات گمہ منظور ہی نہیں
 کے بارے میں حسن نے بتایا ہے کہ عاشقوں کا "عین" قطع سے کرتا ہے اور
 یہ عین خطا ہے اور اور چلے مصرع گو یوں بنا دیا ہے :
 ع میرا تو کام کچھ تجھے منظور ہی نہیں
 حجاد کے اس شعر پر :

تجھے غیر سے محبت اب آئی ایسی دوستی ہم سے ہے دشمنی
 حسن نے لکھا ہے کہ "ایسی دوستی" زبانِ قدیم ہے ۔ حسن نے اپنے تذکرے
 میں معین ہدایوں کے چار شعروں پر اتنی اعتراض کیا ہے ۔ معین کا شعر ہے :
 لغت دل نہیں ہے جو لکھے ہے لت قاصد اشک
 ہرزے حال اپنے کے بھیجے ہیں تجھے ڈاک میں ہم
 مضمون کی تعریف کی ہے لیکن بدش کے بارے میں لکھا ہے کہ درست نہیں ہے
 اور معاویے کے خلاف ہے ۔ معاویہ "ڈاک سے ہم" ہے ۔ "ڈاک میں ہم" نہیں
 ہے ۔ اسی طرح اس شعر کے بارے میں :

خوش ہم عربانی سے اپنی ہی بہ رنگہ بوئے گل

لکھے جانے ہیں ٹھہرتے نہیں پوشاک میں ہم

لکھا ہے کہ "خوش ہم عربانی" ناموزون ہے کیونکہ "را" کے ساتھ "ہم" اس
 طرح ملتی ہے کہ "عین" چشم غزال کی طرح دم گر گئی ہے اور یہ سخت
 عیب ہے ۔ اس طرح معین کے ایک اور شعر میں "دوچہری لعل" کو ذہل
 کی زبان کے خلاف بتایا ہے کہ یہاں "دوچہری لعل" بولا جاتا ہے ۔ میر حسن کی
 نظر میں قی نکات اور لکسالی زبان و معاویہ بنیادی اہمیت رکھتے ہیں ۔ یہی اس
 دور کا معیار نقد تھا ۔

اس تذکرے کے مطالعے سے میر حسن کی تنقیدی نظر کا بھی اندازہ ہوتا
 ہے ۔ وہ ایک طرف شاعر کے مزاج کی تہہ تک پہنچ جاتے ہیں جیسے سودا کے
 بارے میں لکھتے ہیں کہ "قصیدہ و ہجو میں بدریضا رکھتا ہے ۔" لیکن غزل
 کا ذکر نہیں کرتے اور میر کے بارے میں یہ لکھ کر کہ رباعی ، غزل ، قصیدہ ،
 ہجو و مدح سب کچھ کہتے ہیں لیکن "غزلیات ہی سے ، جن کا انداز و طرز
 بہت نمایاں ہے ، ان کی شہرت کی گرم بازاری ہے" لکھ کر ان کی غزل کوئی
 کو سب سے زیادہ اہمیت دیتے ہیں ۔ محمد حسین کلیم کو شاعر زبردست اور
 مشاعر قدیم کہہ کر یہ لکھ دیتے ہیں کہ "اس زور و قوت کے باوجود تک ان

کے کلام میں نہیں ملتا۔ اسی وجہ سے اس کے اشعار نے شہرت نہیں پائی۔“ میر حسن دہانت داری اور غیر جانب داری کے ساتھ رائے دیتے ہیں اور یہ اس تذکرے کی قابل ذکر خصوصیت ہے۔ آشوب کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ”ہوج و بے معنی اور ناموزوں کہتا ہے۔“ نعیم کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ”اس کی فکر سرسری ہے۔“ میر حسن کی تنقیدی رائے کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ چاہیا اردو شاعروں کے رائے و سخن کا مقابلہ فارسی شاعروں سے کرتے جاتے ہیں؛ مثلاً میر کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ان کا طرزِ شغلی جیسا ہے۔ درد کے بارے میں کہتے ہیں کہ ان کا کلام، حافظ کی طرح، سراپا انتخاب ہے۔ شاہِ واقف کے بارے میں لکھا ہے کہ ان کا طرزِ ناصر علی و جلال اسیر کی طرح ہے۔ میر ضیا کا طرزِ لہجہ سے مشابہ ہے۔ قائم کا طرزِ طالبِ امّلی سے ہم آہنگ ہے۔ یہ تقابلی اشارے میر اور گردیزی وغیرہ کے تذکروں میں نہیں ملتے۔

میر دکنی شاعروں کے بارے میں یہ کہہ کر کہ ”اگرچہ ریختہ دکن سے تعلق رکھتا ہے لیکن اس وجہ سے کہ کوئی شاعر مربوط وہاں پیدا نہیں ہوا لہذا آغاز ان سے نہیں کیا گیا۔“ دکنی شاعری کو ”بے وقیع“ لکھ کر سرسری گزر جاتے ہیں۔ قائم کا زاویہٴ نظر مثبت ہے۔ وہ دکنی شعرا کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ”اگرچہ بہت سے غیر مألوس الفاظ... ان کے کلام میں مستعمل ہیں لیکن زبانِ دکن کے لحاظ سے راست و درست ہیں۔“ میر حسن اس بات کو زیادہ وسعتِ نظری سے دیکھتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ”چونکہ ریختے کا آغاز اول اول زبانِ دکن سے ہوا اس لیے اس فن کے شاعر اور مغزِ سخن کے معنی شناس ہر شہر کے طرزِ زبان کو معیوب نہیں گردانتے اور ان کے معانی کی پیروی کرتے ہیں۔“

میر حسن نے بعض دلچسپ معلومات بھی اپنے تذکرے میں فراہم کی ہیں، مثلاً راجہ رام نرائن سوزوں کے اس شعر کے بارے میں:

غزالان تم تو واقف ہو گنہو بچوں کے مرنے کی
دوالا مر گیا آخر کو ویرانے پہ گیا گزرا

لکھا ہے کہ ”جس وقت سراج الدولہ کے شہید ہونے کی خبر شہر میں پہنچی اسی وقت فی البدیہہ یہ شعر بڑھتا تھا اور خبر دینے والوں سے پوچھنا اور رولا جاتا تھا۔ میں شعر اس سے یادگار رہ گیا۔“ اسی طرح بہ حسین کایم کے ذیل میں جہاں ان کی نظم و نثر، رسالہ در عروض و قافیہ ہندی، فصوص الحکم کے ترجمے کی اصلاح ہم پہنچائی ہے وہاں یہ بھی بتایا ہے کہ انہوں نے نثر ہندی

میں بھی ایک کتاب لکھی تھی اور اس کا یہ قراءہ ایسی تذکرے میں درج کیا ہے۔ ”کل کے دن تھے بادشاہ اور وزیر، آج کے دن ہو بیٹھے اللہ ہو بمیر۔ ایسی دولت ہے زینار زینار۔ قاعبروا یا اولی الابصار۔“ ۵۱۱۰ اپنے استاد میر ضیا کے ذہل میں ان کے یہ دو قطعہ ہند شعر دے کر :

آرت ضیا کی دیکھی کل رات دور ہے میں

آئے نظر مجھے واب شمع و چراغ کتنے

جا کر جو آج دن کو دیکھا میں کر نقشہ

اک دل جلیے ہے اس میں حسرت کے داغ کتنے

لکھا ہے کہ سلام اللہ علیٰ تسلیم نامی شاعر نے ان شعروں کو فارسی میں یوں ترجمہ کر کے اپنے نام سے مشہور کر دیا ہے :

دوش رقتم بر مزار کششہ تسلیم خویش

می نمود از دور حد شمع و چراغ حسرتے

چون مُسلم نزدیک دلم از نقشہا یا سے

ہک دلے می سوخت پلوے چند داغ حسرتے

میر حسن نے لکھا ہے کہ ”یہ نہ سمجھا کہ صورت شناسانہ معنی کی نظر سے لے ہالک اور حقیقی اولاد پوشیدہ نہیں رہتی۔“ ہندی گہاوت مشہور ہے کہ ”ہاتھی بھرے گاؤں گاؤں جس کا ہاتھی اس کا گاؤں“ ۵۲۔

میر حسن کی رائے میں ہلکا سا طنز لیے ہوئے منجھدی اور توازن کا احساس ہوتا ہے۔ ان کے انداز بیان اور استعمال الفاظ سے اہم و غیر اہم ، بڑے اور چھوٹے شاعروں کے درمیان واضح طور پر فرق محسوس کر سکتے ہیں۔ ان کا مذاقِ سخن پاکیزہ اور انت کی نظر میں نفی گہرائی ہے۔ وہ عبارت کی رنگینی میں شاعر کے رتے کو بھول نہیں جاتے۔ اس کے لیے ویسے ہی مناسب الفاظ استعمال کرتے ہیں اور وہی بات کہتے ہیں جو اس کے مزاج اور اس کی حیثیت کے مطابق ہوتی ہے۔ میر حسن نے مختلف شاعروں کا جو انتخابِ کلام دیا ہے اس کے پڑھنے سے بھی ان کے متحرک مذاق کا پتا چلتا ہے۔ میر نے خود اپنے کلام کا جو اپنے تذکرے میں انتخاب دیا ہے اس کا مقابلہ اگر میر حسن کے انتخابِ کلام سے کیا جائے تو حسن کا انتخاب بالمشبہ میر کے انتخاب سے چتر ہے۔

میر حسن نے یہ تذکرہ رنگین و پُرتعش عبارت میں لکھا ہے۔ یہ اس زمانے کی فارسی نثر کا عام رجحان تھا اور لکھنؤ کی اُپرنی ہوئی تہذیب میں یہ طرز اور بھی مستند تھا۔ یہ انداز نثر ، بعد کے دور میں ، ”فسادِ عجائب“

کی اردو عبارت میں ابھرا اور اتنا مقبول ہوا کہ یہ کتب اردو اسلوب کے لکھنوی طرز بیان کی نمائندہ تصنیف بن گئی۔ آج یہ الفاظ بیان نامقبول ہے لیکن ہر ادیب اپنے دور کے تہذیبی اثرات سے الگ نہیں رہ سکتا۔ آخر یہ کیسے ممکن تھا کہ میر حسن ایسی سادہ عبارت میں اپنا تذکرہ لکھتے جو ان کے دور کے تہذیبی مزاج سے مطابقت نہیں رکھتا تھا۔ میر حسن نے یہ تذکرہ محنت سے جمع کر لکھا ہے۔ میر کا تذکرہ بڑھ کر جب ہم قلم کا تذکرہ بڑھتے ہیں تو اس میں بھی عبارت آرائی کا احساس ہوتا ہے۔ میر حسن قلم کی اسی روایت کو آگے بڑھاتے ہیں۔ یہ تذکرہ ایک ایسے دور میں لکھا گیا جب سودا، میر اور درد کا دور ختم ہو رہا تھا اور نئی نسل کے شعرا لکھنوی تہذیب کے زیر اثر، اپنے بزرگ شعرا کی روایت کو اس تہذیب کے مزاج میں بحال کر ایک نیا رنگ سخن ابھار رہے تھے۔ میر حسن کا تذکرہ ان دونوں نسلوں کے شعرا کا احاطہ کرتا ہے۔ خود میر حسن کے مزاج میں یہ دونوں رنگ شامل ہیں اور میر حسن کی غزل ان دونوں رنگوں کا اظہار کرتی ہے۔

میر حسن کے دیوان میں کم و بیش ۱۰۱ غزلیں ہیں جو تقریباً سوا چار ہزار اشعار پر مشتمل ہیں۔ ان میں بہت سی غزلیں مسلسل ہیں، اور بہت سی غزلوں کی فضا میں ’سوڈا‘ کی یکسانیت ہے۔ خاصی تعداد میں غزلیں قطعہ بند ہیں، خصوصاً ردیف ”ے“ میں۔ میر حسن کی غزلیں نہ میر، سودا اور درد کی سطح رکھتی ہیں اور نہ ان میں ایسی انفرادیت ہے جو سوز، جرأت اور انشا کے ہاں نظر آتی ہے۔ میر حسن کا دیوان بڑھ کر یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ ایک طرف اپنے دور کے بزرگ شعرا کے رنگ سخن کی پیروی کر رہے ہیں اور دوسری طرف اپنے دور کے جوان شعرا کے رنگ کو بھی اپنانے کی شعوری کوشش کر رہے ہیں۔ حسن پیدا تو دلی میں ہوئے لیکن ان کی شاعری کا آغاز فیض آباد میں ہوا اور یہیں کی تہذیبی و شعری فضا کے اثرات انھوں نے ذہنی طور پر قبول کیے۔ وہ ایک طرف دلی کو یاد کرتے ہیں لیکن دوسری طرف لکھنؤ کی نئی تہذیب کی رنگینی بھی انھیں اپنی طرف کھینچتی ہے۔ میر ضیاء الدین ضیا، میر حسن کے استاد ہیں۔ وہ ان کے رنگ سخن کی پیروی بھی کرتے ہیں لیکن کبھل لکھنوی، مشکل زمینوں میں غزلیں کہنے اور نامقبول الفاظ کو دلنشین بندشوں میں گھپانے کی کوشش، جو ضیا کی شاعری کا طرہ امتیاز تھی، ان کے لیے ایک مشکل بن جاتی ہے۔ وہ محسوس کرتے ہیں کہ یہ رنگ ان کے مزاج سے ہم آہنگ نہیں ہے۔ اپنے دیوان کے دیباچہ ۵۲ میں میر حسن نے خود اعتراف کیا ہے کہ ضیا کا

طرزِ سخن ان سے سرالجام نہ پاسکا اور وہ دوسرے بزرگ شعرا مثلاً خواجہ میر درد، مرزا رفیع سودا اور محمد تقی میر کے رنگ کی پیروی کرنے لگے۔ میر ضیا کی شاکردی سے اصل فائدہ یہ ہوا کہ وہ فنِ شاعری کی ہارنیکوں اور نواکتوں سے واقف ہو گئے اور زبان و بیان کی اہمیت کا شعور بھی انہیں حاصل ہو گیا۔ ضیا جب تک ایضاً آباد میں رہے حسن کی شاعرانہ صلاحیتیں استاد کا سایہ ہی رہیں، لیکن جب ضیا عظیم آباد چلے گئے تو انہوں نے پہلی بار اپنے ہیروں پر گھڑا ہونا سیکھا۔ یہی وہ دور ہے جب وہ ضیا کے رنگِ سخن سے آزاد ہو کر مختلف شعرا کے اثرات قبول کرنے کی طرف مائل ہوئے۔ میر حسن کی غزل مختلف اثرات کا عکس ہے۔ اس دور میں میر، سودا اور درد وہ شاعر ہیں جنہوں نے اپنی اقترا دیت سے بین الگ الگ دہشتانوں کی بنیاد رکھی اور خود اپنے اپنے دہستان کے رنگِ سخن کے ممتاز ترین نمائندہ بن گئے اور آج تک اسی مقام پر کھڑے ہیں۔ ان شعرا نے فکر و احساس اور طرز و بیان کی سطح پر آردو شاعری کا رخ موڑ دیا اور نہ صرف اپنے دور کے شعرا کو بلکہ آنے والے دور کے شعرا کو اس طور پر متاثر کیا کہ یہ بزرگ شعرا آردو شاعری کے لیے مسئلہ اثر بن گئے۔ میر حسن نے ان تینوں شاعروں کے اثرات کو قبول کیا لیکن ان اثرات کو جذب کر کے وہ گھوٹی اپنا الگ انفرادی رنگ نہ بنا سکے۔ وہ نہ ان سے الگ ہو سکے اور نہ آگے نکل سکے۔ میر حسن کی غزل میر، سودا اور درد کے اثرات سے رہائی حاصل نہ کرنے کی داستان ہے۔ ایک عمر تک غزل گہنچے کے باوجود چولہہ وہ گھوٹی منفرد رنگِ سخن پیدا نہ کر سکے، اس لیے جہاں انہوں نے میر، سودا، درد وغیرہ کی پیروی کی وہاں لکھنؤ کے لئے ابھرتے ہوئے رنگِ سخن کی پیروی بھی کی۔ یہی سب اثرات الگ الگ میر حسن کی غزل میں ملتے ہیں۔

میر اور میر حسن کے مزاج میں بہت سی باتیں بظاہر مشترک ہیں۔ میر حسن عاشقِ مزاج تھے۔ میر بھی عاشقِ مزاج تھے۔ حسن بھی ماری عمر مفلسی کا شکار رہے۔ میر کی عمر بھی کم و بیش چھہرے تالی ہی کٹ گئی۔ میر نے مثنوی ”خواب و خیال“ میں اپنے عشق کی داستان سنائی ہے۔ میر حسن نے ”کلزارِ ارم“ میں اپنی محبت کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ دونوں ہجر، ناکامی اور ناقدی کا شکار ہو کر آرزوئے وصل میں گھٹتے رہے لیکن اس اشتراک کے باوصف میر اور میر حسن کے مزاج میں بنیادی فرق تھا۔ میر عشق کے حوالے سے زمانے سے لکر لینے کی طاقت رکھتے تھے۔ وہ زمانے سے لڑا تو سکتے تھے لیکن اس سے سنبھلنا نہیں کر سکتے تھے، اسی لیے ان کے ہاں ایک ایسی بے نیازی، جسے

ہے دماغ کہا جاتا ہے ، مٹی ہے جو حسن کے مزاج میں نہیں ہے ۔ میر عشق کے حوالے سے انسانی رشتوں کی ترجیحی گزرتے ہیں ۔ اپنے زمانے کا عرفان حاصل کر کے ایسے آفاق سطح پر لے آئے ہیں ۔ عشق میر کو جلاتا ہے لیکن جلا کر راکھ نہیں بناتا ۔ میر حسن کے ہاں عشق ان کے وجود کو گرس تو پہنچاتا ہے لیکن جلاتا نہیں ہے اس لیے عشق کے حوالے سے حسن کی آرزوؤں میں ، ان کی عروس میں ، ان کی کیفیات میں وہ شدت اثر اور دل میں اثر جانے والی وہ لاشعریت نہیں ہے جو میر کی غزل میں ملتی ہے ۔ حسن کے ہاں عشق کی ظاہری کیفیات کا اظہار ہی غزل میں ہوا ہے ۔ لکھنؤ کے اس تہذیبی ماحول میں میر جیسا عشق کرنا ممکن بھی نہیں تھا ۔ میر حسن اس سطح پر بظاہر میر کے سے شعر کہنے نظر آتے ہیں لیکن دراصل وہ اوپری عشق کے اوپری شاعر ہیں ۔ ان کے ہاں ماری عمر نا کھیوں سے کام لینے کا سلیقہ نہیں ہے ۔ وہ تخلیقی سطح پر میر کی کیفیات اور تجربوں کو نہیں پہنچتے بلکہ میر کے ظاہر طرز ، اس کے لہجے اور آہنگ کو اپنی غزل میں ملانے کی کوشش کرتے ہیں ۔ اس ظاہر اثر سے نہ وہ میر کو اپنے مزاج میں سمو سکے اور نہ اپنے تخلیقی ذہن کا حصہ بنا سکے ۔ وہ میر کا شعر سن کر پھڑک تو اٹھتے ہیں اور اس کا اظہار بھی کرتے ہیں :

جب سے یہ میر کا سنا ہے شعر گریہ ہے اختیار ہے آہا

دل سے ترازہ آتی تھی یہ میر کی غزل

گس کا یہ شعر ہوش سے لم ہوش کمر چلا

لیکن اس سے آگے جانا ان کی شاعرانہ فطرت سے باہر تھا ۔ میر کے ظاہر اثرات سے میر حسن کی غزل کی یہ صورت بنتی ہے ۔ چند شعر دیکھیے :

یاد آتی ہیں اس کی جب بالیں دل ، حسن دونوں مل کے روتے ہیں

بہر چھیڑا حسن نے اپنا قصہ اس آج کی شب بھی سو چکے ہم

اس شوخ کے جانے سے عجب حال ہے میرا

جیسے کوئی بھولے ہوئے بھرتا ہے کچھ اپنا

وہ ملکِ دل تک اپنا آہاد نہسا کبھو کا

سو ہو گیا ہے بچہ بن اب وہ مقام ہو کا

شیرِ لڑائی میں رو رو کے مر گئے آخر

یہ رات جیسی تھی ویسی رہی شعر نہ ہوئی

جان و دل ہیں اداس سے میرے اٹھ گیا کون ہنس سے میرے

تیرا حسن بہ رولسا یونہی اگر ہے
ظالم تو بھر کسی کا کالجے گنو گھر ہے
برسب یونہی دیا سا چلتا اگر رہوں
تو رفتہ رفتہ آخر اک دن کو مر رہوں
گر عشق یوں ہی دل پر جور و جفا کرے
تو اس لکر میں کوئی کیوں کر ہسا کرے
لہ رکتی تھیں آبی نہ تھمتے تھے آنسو
حسن تجھ کو کیا رات غم تھا کسی کا

یہ اشعار میر کے سے ضرور ہیں لیکن ان میں ڈوبنے اور ڈھانے والی کیفیت ، سرشاری اور بے خودی کا وہ عالم نہیں ہے جو میر گو میر بنانا ہے ۔ یہاں ہوں معلوم ہوتا ہے کہ میر کی شاعری کا عکس حسن کی شاعری پر ضرور پڑ رہا ہے لیکن وہ خود کاروانہ میر کی گرد میں چھب گئے ہیں ۔ میر حسن کی غزل میں رنگ سودا کے ساتھ یہ صورت نہیں ہے ۔ میر کا رنگ لاناہلہ تقلید ہے ۔ سودا کا رنگ قابلہ تقلید ہے ۔ حسن نے سودا کی بلند آہنگی ، بندش و تراکیب کے شکوہ ، مضمون آفرینی اور خارجیت کو اپنا کر اپنی غزل میں اس طرح سمویا کہ وہ سودا سے قریب تو ہو گئے لیکن یہاں بھی اپنا کوئی رنگ سخن نہ بنا سکے اور نہ اس رنگ میں سودا سے آگے بڑھ سکے ۔ اس پروری سے میر حسن کی غزل کی جو صورت نکلی وہ یہ ہے :

غرام لاز کو اس کی صبا بہ عجز و لیل
سلام فوق مرے انتظار کا چنچا
اے چشمِ نیم سے ہوئی جو پتا رہے گا خون
تو شہر شہر حرقہ غور ناب دیکھنا
کہا کیا نہ جدا دوست ہوئے ہل کے جھپکتے
بہر بھر کے میں آنسو غم احباب میں دہا
اے گردباد طرب چمن تک گزار کر
بلبل کے پر پڑے بس گلوں پر نثار کر
میں سوختہ دل خستہ چکر آہ حزیں ہوں
نہ نالہ بلبل ہوں نہ شور و شر طاؤس
نہ غرض بھ کو ہے کالر سے لہ دیں دار سے کام
روز و شب ہے مجھے اس کا کھر خم دار سے کام

حیرت مری طہیت میں ہے تعمیر ازل ہے
میں آئینہ سائب دینا ہمار ہوا ہوں
گئے وہ دن جو رہنے تھے جہان آباد میں ہم بھی
خرابہ شہر کی صحرا کے آواروں سے مت ہوجھو
نقد و عشق سے ہیں سبحد و زلتار ملے
ایک آواز بہ دو ساز کے ہیں تار ملے

ان اشعار کو پڑھ کر بھی یہی محسوس ہوتا ہے کہ حسن سودا کے رنگ کو سودا
کی طرح نہ اپنا سکے اور نہ اسے جذب کر کے کوئی نیا رنگ پیدا کر سکے۔ وہ
ساوی عمر اسی طرح اپنے دور کی آوازوں سے آوازیں ملاتے رہے۔ حسن کے ہاں
خواجہ میر درد کے رنگ و اثر کی بھی یہی صورت ہے۔ درد کا اثر ان کے ہاں
دو طرح سے آیا ہے۔ ایک تصوف کی طرف جھکاؤ ہے اور دوسرے درد کی شاعری
کی کیفیت فراق ہے۔ یہ دوسری کیفیت میر کی شاعری میں بھی ملتی ہے لیکن
درد کے ہاں اس کی شکل زیادہ قابل تقلید ہے :

کیسا خوب شعر ہیں یہ حسن خواجہ میر کے
کچھ لکھنے لکھنے آگئے اس وقت دیوان ہیں

درد کی شاعری حسن کے مزاج سے زیادہ قریب ہے۔ حسن کے ہاں جو ہلکی سی
غم انگیز لہ نظر آتی ہے وہ میر سے زیادہ خواجہ میر درد کی شاعری سے آتی ہے۔
میر تو ہجر اور غم ہجر کو آفاق بنا دیتے ہیں لیکن درد کے ہاں غم ہجر غم ہجر
ہی رہتا ہے ، حالانکہ اس کی سطح بلند ہے۔ حسن کے ہاں جو میر نما اشعار
میں یہ لہ نظر آتی ہے وہ درد ہی کی دین ہے۔ یہودی درد کا یہ اثر بھی حسن
کے ہاں ، خواہ وہ غم انگیز لہ ہو یا تصوف ، ان کے مزاج کا حصہ نہیں بنتا بلکہ
ان اثر کا تعلق اڑنے پادلوں کا سا ہے ، جو ہادلی تو ہیں لیکن رن برے گزر
جاتے ہیں۔ میر درد کے اثرات حسن کی شاعری میں اس صورت میں جلوہ گر
ہوتے ہیں :

رکھتے ہیں نہ کچھ نام ہی ایسا نہ نشان ہم
کیا نام و نشان ہوجھو ہو بے نام و نشان کا
گر عشق سے کچھ مجھ کو سروکار نہ ہوتا
تو خوابِ عدم سے کبھی بیدار نہ ہوتا
مستندِ عکس دیکھا اسے اور نہ مل سکے
کسی رُو سے پھر گہریں کے کہ روزِ وصال تھا

زیست کر خواب بھی تو خوابِ عدم سے مجھ کو
خواب کے واسطے اسے شوخ چکلا کھا تھا
دیکھتے ہیں اسی کو اہل نظر گو نہاں ہے وہ اور عیاں ہیں ہم
ہم میں ہیں عالم اکبر ہوئے گو جرم صغیر
مظہر جلوۂ حق حضرتِ انسان ہیں ہم
مانند حباب اس چہار میں کیا آئے تھے اور کیا گئے ہم
دہد وادہد کو غنیمت جان حاصلِ زندگی ہیں تو ہے

ان اشعار میں بھی حسن میر درد سے قریب ہو جاتے ہیں۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ وہ ہاتھ باندھے درد کے پیچھے پیچھے چل رہے ہیں۔ حسن کا تخلیق مسئلہ یہ تھا کہ وہ دل سے تو خواجہ میر درد کے رنگ کو پسند کرتے تھے لیکن لکھنؤ و فیض آباد کے تہذیبی ماحول میں میر سوز کی شاعری بھی ان کا دامنِ دل انہی طرف کھینچتی تھی۔ ادا بندی، سوز کی شاعری کا بنیادی وصف تھا جس میں حسن و عشق کے عام معاملات، شوخی، چوٹیلے پن اور زبان کے مزے کے ساتھ، انہی شاعری میں لاتے تھے۔ سوز نے اس رنگِ سخن کو شائستگی سے لہایا لیکن اس میں پھسل کر گرنے کے بہت امکانات تھے۔ لکھنؤ کے لئے شعرا نے جب ادا بندی کو اپنایا تو ابتذال کی حدوں میں آ گئے اور ان کی شاعری ”مغشوں اور ہاڑاویوں“ کے رنگ میں رنگ گئی۔ حسن نے میر سوز کے رنگ کو متانت و صفا سے لہایا۔ یہ رنگِ سخن اودہ کے تہذیبی ماحول کے مطابق بھی تھا اور خود حسن کے لیے آسان بھی۔ حسن کے ہاں غزل میں جو زبان کی سادگی، روزمرہ و محاورہ کی صفائی، حسن و عشق کے عام معاملات اور مشکلات ملتے ہیں ان پر میر سوز کا اثر بہت واضح ہے۔ حسن نے میر سوز کی ادا بندی کو میر سوز کی طرح ہی استعمال کیا اور اسے پھکڑ پن نہیں بننے دیا۔ ادا بندی ان کا پسندیدہ جدید رنگ ہے :

ادا بندی کا گیا گھٹا حسنِ تیری، پر اب ابھی
غزل کوئی سرسبز گھٹا سخن کو دے مزا میرے

اور یہی وہ رنگِ سخن ہے جو میر حسن کی غزلوں کا عام رنگ ہے۔ عیاں بھی وہ جرأت کی طرح، میر سوز کی روایت کو آگے نہیں بڑھائے یا جعفر علی حسرت کی طرح اسے کھولنے اور واضح نہیں کرتے بلکہ سوز سے ملتی جلتی شاعری کرتے اسی رنگِ روایت کی پیروی و تکرار کرتے ہیں۔ یہ چند شعر دیکھیے :

آرام حسن اب ہی تو ہوگا اس لب سے جب اپنے لب ملیں گے
 کالی ہے گد ہے سحر کڑی یا کہ ہے انسون
 جی شاد ہوا جیسا ہے دشنام سے بھرے
 جب تلک دم میں ہے ہارے دم تجھ کو اے جان ہم نہ چھوڑیں گے
 نہ لے یوحہ آج تو تجھ کو مان مت مان ہم نہ چھوڑیں گے
 آپ ہی مجھے کہتا ہے کہ چل دور ابرے جا
 جاتا ہوں تو کہتا ہے مجھے غیظ ہوا ہے
 بولے ٹھنڈی بات لطیفہ چکت ہے سب
 جو کام پختہ ہو اے گویں غلام کیجیے

کل کسی نے کہا حسن سے میاں تیری خاطر یہ اپنا حال گیا
 رکھ کے مانتے یہ ہاتھ کہنے لگا میرے جی نے مجھے نہال گیا
 میں جو بوجھا کہاں ہو تم تو کہا تجھ کو گیا کام ہے گہریں ہیں ہم
 بوجھا کسی نے اس سے حسن ہے ترا غلام
 اس کو بھی گن تو اپنے کہیں و سین میں
 کہنے لگا وہ بونہیں جلاتا بھرے ہے دل
 تیرے میں ہے نہ وہ تو مرے اور نہ تین میں
 کل گیا اس سے کسی نے کہ حسن مرنا ہے
 ہنس کے کہنے لگا میں کیا کروں مر جانے دو

میر حسن ، سوز کی ادا بندی میں آگے بڑھ کر جرات کی پیروی بھی کرنے لگتے
 ہیں ۔ اتنے مختلف رنگوں کو ، اپنی شخصیت و مزاج میں جذب کیے بغیر ، اپنانے
 کی کوشش میں وہ ساری عمر بزرگ اور نئی نسل کے شعرا کی پیروی کرتے رہے
 لیکن اپنا کوئی رنگ نہ بنا سکے ۔ ان کی غزلوں میں جذبہ و احساس ، طرز و
 اسلوب ، فکر و خیال ، لہجہ و آہنگ کی یکسانیت ہے لیکن اس کے باوجود
 حسن کی غزل نے آنے والے دور کی لکھنوی غزل کو بنیاد ضرور فراہم کی ۔ ان
 کے ہاں ہر عام بات ایک طرز میں ڈھل کر روشن ہو جاتی ہے ۔ آج جب ہم ان کے
 دیوان کا مطالعہ کرتے ہیں تو زبان کی صفائی ، طرز کی خوبی ، عاویہ و روزمرہ
 کی چستی ، لہجے کی متانت اور مختلف رنگ تو نظر آتے ہیں لیکن میر حسن کی
 اپنی شخصیت کی مخصوص چھاپ نظر نہیں آتی ۔ انہوں نے اس دور میں زبان کو
 ماتھا اور اے ذمہ داری اور شعور کے ساتھ استعمال کر کے اس کی قوتِ اظہار میں
 اضافہ کیا لیکن غزل کی روایت میں وہ بحیثیت مجموعی ایک دوسرے درجے کے

شاعر ہیں اور ان کی یہ حسرت :

شعر کہتے سے یہ حاصل ہے کہ شاید کوئی

بعد مرنے کے حسن اپنے تئیں یاد کرے

عزل کی حد تک ، دل کی دل میں رہ جاتی ہے ۔ میر حسن کے ہاں واضح طور پر محسوس ہوتا ہے کہ اب شمرائے دہلی کا مخصوص رنگ و سخن دب رہا ہے اور لکھنؤ کا معاملہ بندی والا لیا شوخ رنگ ابھر رہا ہے ۔

جس صنفِ سخن نے میر حسن کو بنائے دوام بخشا وہ مثنوی ہے ۔ میر اور درد غزل میں کمال حاصل کرتے ہیں ۔ سودا قصیدے اور ہجو کے بادشاہ ہیں ۔ میر حسن مثنوی کو درجہ کمال تک پہنچا دیتے ہیں ۔ میر حسن نے چھوٹی بڑی بارہ مثنویاں ۵۵ لکھیں جن کے نام یہ ہیں :

(۱) نثرِ کلاوت

(۲) نثرِ زنِ فاحشہ

(۳) ہجر قصائی

(۴) نثرِ قصائی

(۵) مثنوی شادی آصف الدولہ ۱۱۸۴ھ (۱۷۶۹ع)

(۶) مثنوی رموز العارفین ۱۱۸۸ھ (۱۷۷۳ - ۷۵ع)

(۷) مثنوی ہجو حوالہ ۱۱۸۹ - ۱۱۹۰ھ (۱۷۷۵ - ۷۶ع)

(۸) مثنوی گلزار ارم ۱۱۹۲ھ (۱۷۷۸ع)

(۹) مثنوی در تہنیت عبد ۱۱۹۹ھ (۱۷۸۴ - ۸۵ع)

(۱۰) مثنوی در وصفِ قصرِ جواہر ۱۱۹۹ھ (۱۷۸۴ - ۸۵ع)

(۱۱) مثنوی در خواندِ نعمت ۱۱۹۹ھ (۱۷۸۴ - ۸۵ع)

(۱۲) مثنوی سحرالبیان ۱۱۹۹ھ (۱۷۸۴ - ۸۵ع)

مثنوی ”نثرِ قصائی“ کے علاوہ ، جو شاء کمال کے تذکرے ”مجمع الاقطاب“ میں ملتی ہے ، باقی سب مثنویاں کلیات میر حسن (مخطوطہ برٹش میوزیم) میں شامل ہیں ۔ ان سب مثنویوں میں ”سحرالبیان“ ہی وہ مثنوی ہے جو نہ صرف میر حسن کی بہترین مثنوی ہے بلکہ اردو مثنویوں کی بھی سر تاج ہے ۔ حسن کی بارہ مثنویوں میں سے نثرِ کلاوت ، نثرِ زنِ فاحشہ ، نثرِ قصاب ، نثرِ قصائی مختصر مثنویاں ہیں جنہیں ہم ”حکایت“ کا نام دے سکتے ہیں ۔ نثرِ کلاوت میں ، جو صرف ۱۸ اشعار پر مشتمل ہے ، ایک پیشو سہان کی حکایت بیان کی گئی ہے ۔ نثرِ زنِ فاحشہ میں ، جو ۲۵ اشعار پر مشتمل ہے ، دو آدمیوں کا قصہ بیان کیا

کیا ہے جنہوں نے مل کر ایک زنِ فاحشہ سے شادی کر لی تھی لیکن زنِ فاحشہ نے تیسرے سے رجوع ہو کر ان دونوں کی آنکھوں میں دھول چھونک دی۔ ہجو قصائی میں، جو ۸ اشعار پر مشتمل ہے، قصاب کی بیٹی کی شادی کی تیاری کا منظر اور قصاب کی مخصوص گالیوں بھری زبان کو موضوع بنایا ہے۔ لقلہ قصائی میں، جو ۴۴ اشعار پر مشتمل ہے، ایک قصائی اپنے بیٹے کی شادی پر ایک عزت دار سہان کو گھر لےہراتا ہے اور خاطر تواضع میں کوئی کسر اٹھا نہیں رکھتا لیکن وہ بے ساختگی اور بھولے پن سے گالیوں بھری زبان اس طرح اُجھانے طور پر استعمال کرتا ہے کہ سہان شرم سے ہالی بان ہو جاتا ہے۔ حسن نے آخر میں یہ نصیحت کی ہے کہ تاجنس سے میل کرنے سے بی بی خوار ہاں ملتی ہیں۔ بحیثیتِ جمہوسی، دلچسپی اور نصیحتیں کے باوجود، یہ معمولی درجے کی مثنویاں ہیں لیکن ان کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میرؒ سن کو مختلف طبقوں کی زبان سے گہری واقفیت تھی جس کا اظہار ”گلزار ارم“ میں بھی ہوا ہے اور ”سحرابیان“ میں بھی۔

مثنوی شادی آصف الدولہ (۱۱۸۳/۱۷۶۹ع) میں، جو ۹۶ اشعار پر مشتمل ہے، میر حسن نے نواب آصف الدولہ کی شادی اور اس موقع پر فیض آباد کی رونق کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ آصف الدولہ کی شادی مؤمن الدولہ بعد اسحاق خان کی بیٹی امہ الزہرا سے، جو تاریخ میں نواب بدیع الملک کے نام سے مشہور ہیں، ۱۱۸۳/۱۷۶۹ع میں ہوئی۔ اس موقع پر میر نے بھی ایک مثنوی لکھی تھی۔ میر حسن نے یہ مثنوی انعام و اکرام کے لیے نہیں ع ”زری کچھ اس سے نہیں بچو گو طرف“ بلکہ فیض آباد کی رونق سے متاثر ہو کر لکھی تھی۔ میر حسن نے لکھا ہے کہ وہ ایک شام فکر غزل میں منہمک تھے کہ ہاتف نے کہا کہ آج کا دن گھر سے باہر جا کہ قدرتِ خدا کی میر کا دن ہے۔ شاعر گھر سے باہر نکلتا ہے تو دریا کے پاس زمین سے آسمان تک روشنی کے ٹھکانے دیکھتا ہے۔ آتش بازی کا سماں دیکھتا ہے۔ سینکڑوں لاکھوں تملشانیوں کو دیکھتا ہے جو ہرواہ وار روشنیوں کے ارد گرد مٹلا رہے تھے۔ شاہی کاروائیے زرق برق لباس پہنے اندر اندر پھر رہے تھے۔ یہ لکھ کر میر حسن نے ساہن کی تفصیل بیان کی ہے۔ بالغ کی تعریف میں اشعار لکھے ہیں جہاں اربابِ نشاط کے رقص و سرود سے زہرہ، دنگ اور مشتری وجد میں تھی۔ یہ سب کچھ دیکھ کر شاعر بوچھتا ہے کہ یہ کس کی شادی ہے۔ ایک شخص بتاتا ہے کہ نواب شجاع الدولہ کے بیٹے آصف الدولہ کی شادی اور اس کی برات ہے۔ اس کے بعد نواب

شجاع الدولہ کی مدح میں ۱۶ شعر اور آصف الدولہ کی مدح میں کچھ شعر لکھ کر دعائیہ اشعار پر مثنوی غم ہو جاتی ہے۔ یہ مختصر مثنوی شاعرانہ قلیل، خوبصورت منظر کشی، زبان و بیان کی بے ساختگی اور قوتِ اظہار کی وجہ سے میر حسن کی ایک قابل ذکر مثنوی ہے۔

مثنوی ”رموز العارفين“ میں، جو ۳۲ اشعار پر مشتمل ایک طویل مثنوی ہے اور ۱۱۸۸ ہف میں لکھی گئی ہے، میر حسن نے تصوف و معرفت کے خیالات و افکار کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ ”رموز العارفين“ کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ میر حسن نے اسے مولانا روم کے طرز پر تصوف و اخلاق کے نکات سمجھانے کے لیے لکھا ہے۔ یہ مثنوی کی عام ہیئت میں لکھی گئی ہے۔ حمد، نعت اور مناجات کے بعد ”دلدادار کا سوال اور فقیر کا جواب“ کے عنوان کے تحت ایک حکایت لکھی گئی ہے جس میں قمر کی اہمیت بیان کر کے ”حدیث دہگراں“ میں ایک اور ”حکایت برسبیل منہیل“ لکھ کر سردلیہاں بیان کیے گئے ہیں۔ ابراہیم ادھم کی حکایت اور ان کا کردار اس مثنوی کے مزاج میں مرکزی اہمیت رکھتا ہے۔ مثنوی مولانا روم کی طرح ”رموز العارفين“ میں بھی بار بار حکایات آتی ہیں جن سے طریقت و معرفت کے نکات کی وضاحت کی گئی ہے۔ ساری مثنوی میں چھوٹی بڑی اور ذیل ۱۶ حکایات ہیں۔ ان سب حکایتوں سے ترکیب دلیا اور میر و فصاحت کی اہمیت اجاگر کی گئی ہے۔ انتشار اور معاشی و اخلاقی تباہی کے اس دور میں تصوف ایک مقبول فلسفہٴ حیات تھا۔ مثنوی کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں میر حسن معاشی پریشانی، افسردہ دل اور زندگی کی بے معنویت کا شکار تھے اور تصوف میں الہی زندگی کے نئے معنی نظر آ رہے تھے۔ مناجات میں انھوں نے اپنی اسی ذہنی کیفیت کو بیان کیا ہے :

فکر و غم کی قید سے آزاد رکھ دین و دنیا میں شاد رکھ
مشکلیں سب خود بخود آسان رکھ فکر میں روزی کے مت حیران رکھ

۱۔ عارفوں کی ہر گتہ رمزیت بھی لکھیں

نام ہے اس کا ”رموز العارفين“

جب بھرا دُور، سانی سے یہ طشت

تھے ہزار و ہک صد و ہشتاد و ہشت (۱۱۸۸ھ)

(مثنویاتِ حسن : مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی، ص ۶۰، مجلس ترقی ادب،

لاہور ۱۹۶۶ء)۔

دے فراحت اتنی اس دنیا میں تو ہو سکے عقبی کی جس سے چستجو
شاعری میں عمر کھوں ہے تمام میں نے عقبی کا کیا ہرگز نہ کام
اپنی اس بے ہودگی سے ہوں خجل شعر کہنے سے بھرا ہے میرا دل
جی میں ہے وہ جو ہوئے ہیں ایک کام کچھ لکھوں میں ان بزرگوں کا کلام
جس کے سنتے سے ہو عقبی کا حصول کوئی دم تو جاؤں اس دنیا کو بھول

یہ مثنوی اس دور میں اتنی مقبول ہوئی کہ میر حسن نے اپنے تذکرے میں خود
لکھا ہے کہ ”روز العالمین تصنیف کی ہے جو مقبول و مشہور ہو چکی ہے۔“ ۵۶۱
لیکن مثنوی کے مطالعے سے یوں محسوس ہوتا ہے کہ ہند و نصیحت نے دل کی
گہرائیوں سے شعر کا جامہ نہیں پہنا ہے اور میر حسن کو اس موضوع سے ”میر
درد کی طرح“ گہرا لگاؤ نہیں ہے۔ مثنوی کے زبان و بیان صاف اور طرز ادا
روان ہے لیکن وہ شعریت، وہ برجستگی، وہ چہل پھل، جو کھوار ازم، مثنوی
شادی آصف الدولہ اور سحرالبیان میں نظر آتی ہے، یہاں نہیں ہے۔ یہ خشک
ہند و نصائح کا ایسا مجموعہ ہے جو سوز و اثر سے خالی ہے۔

مثنوی ”پچو حویلی کہ بر گزراہہ گرفتہ بود“ ۱۵۳ اشعار پر مشتمل ہے۔
فیض آباد محلہ گلاب باڑی میں میر حسن کا اپنا مکان تھا اس لیے وہاں مکان
گرائے پر لینے کا سوال نہیں تھا۔ معلوم ہوتا ہے جب آصف الدولہ نے لکھنؤ کو
اپنا مسقر بنایا اور حسن بھی سالار جنگ کے ساتھ لکھنؤ آئے تو جہاں انہوں نے
گرائے پر مکان لیا اور جہاں میں باج پتی کا کہتہ چہر، لوہا دس کڑی کا
دالان اور تین چار ہالیوں کا صحن تھا اس پچوہ مثنوی کا موضوع ہے۔ یہ مثنوی
لکھنؤ میں ۱۱۸۹ھ (۱۷۷۵ء) کے لگ بھگ لکھی گئی۔ میر حسن نے مکان
کی خستہ حالت، تنگی اور بے لعلگی بن پر طنز کر کے اپنی تکلیف کا اظہار کیا
ہے۔ مثنوی کو بڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ اس کی ہر چیز بلاتے جان تھی۔
دعویٰ آٹھ چہر بھری رہتی تھی۔ اس میں نہ مطیع تھا اور نہ جائے ضرور۔ ہر
طرف کبچڑ تھی۔ سارے گھر کا ڈھال صحن کی طرف تھا۔ برابر میں بنیے کا
گھر تھا جس کا گندا پانی اس مکان میں سے گزرتا تھا :

صحن میں گھر کے کل زمیں کا ڈھال گھر کے پانی کی گھر کے ست نکال
ڈیروڑھی کا بند گجیسے جب در بٹھیسے جا ضرور تب جا کر
گسنگی سے بھری ہی رہتی ہے گھر کی دت رات لاک جتی ہے
بھو ما بھور اس چکھ ہد گسے ورنہ پکٹے کو کوئی آ نہ پھرے
کپڑے ہم چھاڑتے ہیں لیل و نهار دھویں دھرتے ہیں جیسے دے دے مار

جھاڑنے جھاڑنے بیاض و کتاب حرف مٹ مٹ کے ہو گئے ہیں غراب
گرد سے دم دگے ہے ، بند ہے ناگ سوچنے پاں دھر و شاعری گیا خاک
گرہیں ہم ہیں اور ہیں گھر ہے لکھنا پڑھنا ہیں خاک و پتھر ہے
گیا گھوڑی کس طرح سے جنے ہیں خاک کھاتے ہیں ، گھج جٹے ہیں
گر ہنس سمجھو تو فطرت ہے دولہا ہم مثنوی نصیحت ہے
میر نے ہیں اپنے گھر کی ہجو میں مثنوی لکھ کر طنز کے ساتھ اپنے دگہ درد کا
اظہار کیا تھا جس کا ذکر ہم پہلے صفحات میں کر چکے ہیں ۔ میر حسن کی
یہ مثنوی اپنے اختصار ، واقعہ نگاری ، طنز و ہجو اور بیانیہ انداز کی وجہ سے
ایک قابل ذکر مثنوی ہے ۔

”سحرالبیان“ کے بعد میر حسن کی دوسری قابل ذکر مثنوی ”گلزار ارم“
(۱۱۹۲ھ/۱۷۷۸ع) ہے جو ۳۷۹ اشعار پر مشتمل ہے ۔ ”گلزار ارم“ اس کا
فارسی نام ہے جس سے ۱۱۹۲ھ برآمد ہوتے ہیں :
ز بس وسفیر کل و گلشن ہم ہے سو اس کا نام ”گلزار ارم“ ہے ت
(۱۱۹۲ھ)

”گلزار ارم“ میں میر حسن نے ”سحرالبیان“ کی طرح کوئی داستان بیان نہیں کی
ہے بلکہ یہ ایک طرح سے حوالی مثنوی ہے ۔ حمد ، نعت اور منقبت کے بعد
مثنوی کا آغاز میر حسن کے ترکہ وطن کے ذکر سے ہوتا ہے ۔ میر حسن دلی
چھوڑ کر یورپ کے لیے روانہ ہوتے ہیں تو انہیں اپنی محبوبہ کی جدائی شدت سے
بے چین کرتی ہے ۔ وہ راستے بھر اسے یاد کرتے اور اس کے فراق میں آنسو
بھرتے رہتے ہیں ۔ مثنوی میں بتایا ہے کہ وہ دلی سے چل کر ڈھک پہنچے اور وہاں
کئی سہنے رہے اور جب شاہ مدار کی چھڑیاں ڈھک سے مکھن پور کے لیے روانہ
ہوئیں تو وہ بھی میر سیف اللہ اور ان کے بھائی اور اللہ کے ساتھ مکھن پور کے لیے
روانہ ہو گئے ۔ عورت اور مرد چھڑیوں کے ساتھ تھے ۔ میر حسن نے ساتھ چلنے
والی عورتوں کی مہر اثر تصویریں اتاری ہیں ۔ حسین عورتوں ، بھلوں ، باغیوں اور
آرائش جہاں کے بیان میں میر حسن کا قلم کھل اٹھتا ہے ۔ تقیروں ، مسکوں اور
عقبت مندوں کے حرکات و سکنات کو میر حسن نے تفصیل سے بیان کیا ہے ۔

ن۔ ۱۱۹۲ھ نکالنے کے لیے میر حسن نے گلزار کو ”ز“ کے بجائے ”ذ“ سے
لکھا ہے ۔

ان کی قوتِ مشاہدہ تیز اور جزئیات کا احاطہ کرتی ہے۔ سر شب ان چھڑیوں کے سامنے دسے چلائے جاتے ، مشک دھال کرنے ، ڈالیاں بچانے ، دم لگانے ساتھ ساتھ چلتے۔ کوئی ان پر رہوڑیاں ، کوئی ملیہ چڑھاتا ، کوئی بھرا کھرتا ، کوئی دعا مانگتا اور چٹ چٹ چھڑیوں کی بلانیں لیتا۔ ان چھڑیوں کے ارد گرد جیسے پرستان کا ہجوم تھا :

ہجومِ ساء رویاں اس قدر تھا
کہ ہم گو دل کے پس جانے کا ڈر تھا
اس تھی حسن کی کثرت سے گرمی
مثالی سوم تھا دل صرفِ نسو
مثالی ہستہ بجنوب پر چھڑی تھی
کہ اس کے گرد پر لپٹی کھڑی تھی

سب وہاں خوش تھے لیکن شاعر یادِ محبوب میں جی سے تنگ تھا۔ اس کے دوستوں میں سے ایک کسی رشکِ بڑی پر عاشق ہو گئے اور اس طرح ایک کے بجائے دو رہوڑ ہو گئے لیکن جب منزلِ مقصود آئی تو محبوب جدا ہو گیا اور یہ سب یورپ جانے والے قافلے کے ساتھ روانہ ہو گئے اور اس طرح یہ قصدِ عشق بھی ، دایا کے انجم کی طرح ، ادھورا رہ گیا۔ یہاں سے وہ لکھنؤ پہنچے۔ اس وقت تک لکھنؤ ایک چھوٹا سا شہر تھا۔ میر حسن نے تقریباً پچاس شعر مذکور لکھنؤ میں لکھے ہیں جن سے اس دور کے لکھنؤ کی حقیقی تصویر سامنے آ جاتی ہے :

جب آیا میں دہار لکھنؤ میں نہ دیکھا کچھ چار لکھنؤ میں
ز بس ہستہ ملک ہے بیڑ یہ ہستہ کہیں اونیا ، کہیں لیجا ہے رستا
کسی کا آہاں پر گھڑ ہوا میں کسی کا جھولہا تخت اثری میں
ہر اک گھوچا یہاں تک تنگ تر ہے ہوا کا بھی یہ مشکل وان گزر ہے
سبہ رگل سے کلی بوب تر رہے ہے بغل جس طرح حبشی کی جیسے ہے
ز بس کوٹھے سے یہ شہر ہم عدد ہے اگر شیعہ کہیں لیک اس کو ، بد ہے
ز بس افراط ہے باب بھڑیوں کا سدا دھڑکا ہے یوسف طلعتوں کا
چڑھے ہے گومتی جب گرد آ کر حباب آسا ہے بھرتے ہی سب گھر
ز بس ہانی بھرا رخسا ہے اس جا نہی یہ شہر ہے گویا یہ مشکا
کوئی باب میر کے قابل نہیں جا کہ جا کر دیکھنے واں تک بھابھا

میر حسن اس شہر لکھنؤ سے تنگ آ کر فیض آباد چلے گئے۔ فیض آباد انہیں شاد و آباد نظر آیا اور ہائی مثنوی میں تقریباً دو سو سے زیادہ اشعار فیض آباد ،

اس کی آب و ہوا ، بازار ، لال باغ ، معشوقانِ گلِ اِدام اور ان کے طریقہِ گلکشت وغیرہ کی تعریف میں لکھے گئے ہیں :

گہا جاتا نہیں گجوجہ واہ بس واہ عجائبِ شہر ہے اللہ اللہ
 یہ دیکھی میر میں نے واہ کی جس دم وطن کا دل سے سب جاتا رہا غم
 فیضِ آباد کے بازار کی تعریف کرتے ہوئے میر حسن نے ایسی جتنی جاگزی
 تصویریں اُتاری ہیں کہ بازار کی چہل پھل ، اس کی روشنی اور گہا گہاسی نظروں
 کے سامنے آ جاتی ہے ۔ اس بیان میں واقعیت نگاری بھی ہے اور شاعرانہ تخیل
 بھی ۔ ”گلازو ارم“ کا یہ حصہ مثنوی کا سب سے زیادہ پر اثر حصہ ہے جس سے
 نہ صرف اس دور کی تہذیب و معاشرت بلکہ مختلف طبقات کی زبان ، ان کے عادات
 و اطوار کی بھرپور تصویر بھی سامنے آ جاتی ہے ۔ یہاں میر حسن کی شاعری میں وہ
 قوتِ بیان محسوس ہوتی ہے جو ”گلازو ارم“ میں ابھر کر ”سحرالبیان“ میں اپنے
 کمال کو پہنچتی ہے ۔ میر حسن کی قوتِ بیان ، قوتِ مشاہدہ اور واقعیت میں شاعرانہ
 تخیل کو شامل کرنے کی صلاحیت کو محسوس کرنے کے لیے یہ چند شعر دیکھیے :

کھڑی ہیں مالتیں لے کر کھسب ہار
 ”مطر بھول ہیں جی مولیا کے“
 گوئی کہتا ہے ”بیشے ہیں گھارے“
 کسٹھری کے گزرنے کی صدا ہے
 گوئی کہتا ہے ”مرچوں کے جنے“ ہیں
 کرارے ، ہار بھرے ، لیو کے دس کے
 ہسکارے ہے کوئی مصری کی اپنی
 کہ ہندوستان والی ہے تری چاٹ
 دھرے ہے شیر مال اور نان آپ
 کہ لے لے سستی ادھی ڈیڑھ میں دو
 یہ کہتا ہے کہ لے دودھ اور تھامے
 کڑا کڑ بولتی غلایاں ہیں
 کہ گویا چاند اور تارے ہیں برے
 یہ کہتے ہیں ہکڑے اور ہانگے
 کٹے لٹکی ہیں اوقات اس کی رونے
 انہوں کے گرد عادی جا اڑے ہیں

کہیں تو یوز و خربوزوں کے بازار
 صدا کہتا ہے کوئی ہاتھ اٹھا کے
 گوئی ”مصری کے گئے“ کہہ ہکڑے
 سہانی وہ جو اور شیریں لوا ہے
 گوئی کہتا ہے کیا تمکین بنے ہیں
 چنے والا لگا کہنے سے یہ ہنس کے
 لیے بیٹھا ہے گوئی سوتلہ کھنی
 غطائی بیچتے ہیں کہہ کے مکہ ہاٹ
 کباب اک طرف بیٹھے ہے کبابی
 لیے بھرتے ہیں شہدے روٹیوں کو
 گوئی لے کھیر کے بیٹھا ہے کاکے
 صدائیں روڑی والوں کی واہ ہیں
 دھری ہیں گولیاں اور بوب اندر سے
 وہ پڑے روشن الفولہ کے ہاٹ کے
 نہ لے جو کوئی ہم کوڑے کے ہونے
 گہیں بن لہن کے لوالے ہی کھڑے ہیں

گھیب لکڑ گھوئی پینا ہے باہم لکاتا ہے چرس کا ہی گھوئی دم
 ضلع بولے ہے گھوئی ، گھوئی بھکڑ کھیں لٹھیا ، کھیں ہے دھول تھپڑ
 کھیں سکیں ، کھیں کھنڈ اور جگت ہے اندر ہے سالک اور اودھر سنگت ہے
 غرض اک ایک کا عالم جدا ہے تجلی کی نہیہ تکرار کیا ہے
 ہزار کے بعد میر حسن لال باغ کی تصویر کشی کرتے ہیں اور ان معشوقان گل
 الدام کے آرائش اور زیب و زینت کی تفصیل بیان کرتے ہیں جنہیں دیکھ کر ہاتھ
 پاؤں پھول جاتے ہیں ۔ اس حصے میں اس دور کے لباس ، ان کی تراش خراش ،
 آرائش جمال ، زیورات کی تصویر زندگی کی چہل چل کے ساتھ مل کر سامنے آتی
 ہے ۔ ہوں معلوم ہوتا ہے کہ یہ سب کچھ ہماری نظروں کے سامنے ہو رہا ہے ۔
 یہ چند شعر اور دیکھیے :

گھوئی ہالے میں لے کر کل بھرے ہے گھوئی پھول اپنی انگیا میں دھرے ہے
 گھوئی لالے کی بتی توڑی ہے کھڑی گھوئی پساخا چھوڑی ہے
 گھوئی سانھے پہ ہے ٹیکا لکائی گھوئی لے ڈھولکی بیٹھی ہے گلی
 گھوئی کیندا اچھالے ہے کسی ساتھ دے بیٹھی ہے کھوئی گل پر ہاتھ
 روش پر دوڑی پھرتی ہے کھوئی کھڑی ہے گھوئی منہ گو بھیر ، اکڑے
 غرامات ہے کمر پر رکھ گھوئی ہاتھ گھوئی ہے سوچ میں ہنی گو پکڑے
 لڑائی ہے گھوئی آنکھیں کسی سے بھرے ہے شرم سے گھوئی کسی ساتھ
 لدا ہوتا ہے گھوئی اپنے جی سے لدا ہوتا ہے گھوئی اپنے جی سے

اس کے بعد میر حسن اپنی نئی محبوبہ کو فیض آباد میں چھوڑ کر لکھنؤ واپس
 آنے کا ذکر اور اس روئے دل افروز کو بھر سے دیکھنے کی دعا کر کے مثنوی
 گو ختم کر دیتے ہیں ۔

میر حسن نے گلزار ارم میں جو تفصیلات بیان کی ہیں وہ سچی اور واقعی
 ہیں اور ان کی قوت مشاہدہ نے اس دور کی تہذیب اور مزاج کو اس مثنوی میں
 محفوظ کر دیا ہے ۔ شجاع الدولہ کا بسایا ہوا فیض آباد اس وقت رنگ ولبوں
 کا شہر تھا اور وہاں زندگی کے اس پہلو پر زور تھا ۔ یہی مزاج آصف الدولہ
 لکھنؤ لائے اور اس شہر کو بھی اسی روش پر آباد کیا ۔ لکھنوی تہذیب اسی
 بنیاد پر کھڑی ہوئی اور زندگی بے لشاط و کیف کا آخری نظریہ تک ابھڑا لیا ۔
 یہ وہ مزاج تھا جس سے لکھنوی رنگ و سخن سیراب ہوا اور جو آئندہ دور کی

لکھنوی شاعری میں ابھرا جس میں بھکڑیں اور سونیت نے شائستگی کا روپ دھار لیا تھا۔ یہ تہذیب رنگ رلیوں، ٹھٹھوں اور سماجی ہنسی کی تہذیب تھی جس میں مذہب و اخلاق نے بھی رسوم کی صورت اختیار کر لی تھی۔ اس مثنوی میں طوالت ہے اور سحرالبیان کا سا ربط و اختصار نہیں ہے۔ اس میں کوئی کہانی بھی نہیں ہے بلکہ میر حسن نے اپنے پہلے سفر سے لے کر آخری سفر تک کے بیان سے اس دور کی زندگی و تہذیب کی جھلکیاں پیش کی ہیں جن میں ان کی قدرتِ زبان اور شاعرانہ تخیل نے ایک ایسا حسن اور اثر پیدا کر دیا ہے کہ سحرالبیان کے بعد یہ میر حسن کی سب سے اچھی مثنوی ہے۔ اسے بڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ اب میر حسن "سحرالبیان" لکھنے کے لیے پوری طرح تیار ہو چکے ہیں۔ اگر وہ "گزارِ ارم" نہ لکھتے تو "سحرالبیان" کو بھی اس طور پر نہ لکھ سکتے کہ وہ مثنوی آج بھی اردو مثنویوں میں شاہکار کا درجہ رکھتی ہے۔

گزارِ ارم کے بعد اور سحرالبیان سے پہلے ہی اس کے دوران میر حسن نے تین مثنویاں اور لکھیں: مثنوی در تہیتِ عید، مثنوی در وصفِ نصرِ جواہر، اور مثنوی در خوابِ لعنت۔ یہ تینوں مثنویاں ۱۱۶۹ھ (۸۵ - ۱۷۸۳ء) میں لکھی گئیں۔ مثنوی در تہیتِ عید، جو ۵۵ اشعار پر مشتمل ہے، عید الفطر کے موقع پر لکھی گئی اور نواب بہو بیگم کے ناظرِ نواب جواہر علی خاں کی خدمت میں پیش کی گئی۔ جواہر علی خاں آصف الدولہ کی قید کٹ کر دو سال بعد فیض آباد میں عید منا رہے تھے۔ اس مثنوی میں بھی میر حسن کا طرزِ بیان تازہ دم ہے۔ یہ مثنوی مزاج کے اعتبار سے ایک قصیدہ ہے جو عید کے موقع پر، جواہر علی خاں کی مدح میں، مثنوی کی بہت میں لکھا گیا ہے۔ مدح کے اشعار میں ایک دل، مثنیٰ اور پریزنگ جواہر علی خاں کے لیے جو کچھ لکھا گیا ہے وہ اس لیے بر اثر ہے کہ یہی ان کی حقیقی تصویر ہے۔ مثنوی "در وصفِ نصرِ جواہر" ۳۰۲ اشعار پر مشتمل ہے جس میں جواہر علی خاں کے اس عمل کی تعریف و تصویر کشی کی گئی ہے جو انھوں نے فیض آباد میں تعمیر کیا تھا۔ مثنوی کی عام بہت کے مطابق یہ حمد، نعت و منقبت سے شروع ہوتی ہے اور ساقِ نامہ کے بعد نصرِ جواہر کے دروازہ حالِ شان کی تعریف کی جاتی ہے۔ پھر صفتِ شمع و قالوس اور مق کی تعریف کے بعد جواہر علی خاں کی مدح میں اشعار آتے ہیں۔ اس کے بعد کمرک کے درختوں کی تعریف کر کے مدوح کی فوج، آوب و بدوق کی تعریف کی جاتی ہے۔

اور پھر دوبارہ قصہ چوار کی مدح میں اشعار آتے ہیں۔ صفتِ اہشار اور سر رستہ کے بیان کے بعد دعائے اشعار پر مثنوی ختم ہو جاتی ہے۔ مزاج کے اعتبار سے بھی یہ مثنوی ایک تمییز ہے۔ اس میں وہ ترتیب و ربط نہیں ہے جو ہمیں گزائر ارم میں نظر آتا ہے۔ اس مثنوی کو بڑھ کر ہوں غم۔ وس ہوتا ہے کہ میر حسن کا دل اس میں شامل نہیں ہے۔ یہی صورت سو اشعار پر مشتمل مثنوی در خوانِ نعمت کے ساتھ ہے جس میں آصف الدولہ کے باورچی خانے کے کوائف بیان کیے گئے ہیں۔ اس مثنوی کو بڑھتے ہوئے بھی یوں معلوم ہوتا ہے کہ میر حسن کا ذہن اس میں شامل نہیں ہے اور نہ کسی کی فرمائش پر آصف الدولہ تک رسائی کے لیے العویذ نے لکھی ہے۔ خود بھی اس کی طرف اشارہ کیا ہے ع "حسن سے میں نے کہوائی ہے یہ لظم"۔ اس زمانے میں میر حسن اپنی شاہکار مثنوی "سحر الہیان" لکھنے اور اسے آخری شکل دہنے میں مصروف تھے۔

سحر الہیان میر حسن کے آخر عمر کی تخلیق اور ایک ایسا فن پارہ ہے جو نہ اس سے پہلے اس طور پر لکھا گیا اور نہ اس کے بعد اس طور پر لکھو اور مثنوی لکھی گئی :

جو متعجب نہیں گے کہوں گے سبھی	نہ انسی ہوئی ہے نہ ہوگی کہیں
نہیں مثنوی ، ہے یہ اک پہلچوڑی	مسلل ہے موت کی کوہا لڑی
تی طرڑ ہے اور تلی ہے ڈناب	نہیں مثنوی ، ہے یہ سحر الہیان
رہے کا جہاں میں مرا اس سے قام	کہ ہے یادگار جہاں یہ کلام

۱۱۹۹ھ (۸۵ - ۱۰۸۵ع) میں یہ مثنوی مکمل ہوئی۔ قلیل ، مصحف اور خطِ الدیث مار نے قطعاتِ تاریخ لکھے اور اسی سال یا پھر ۱۲۰۰ھ/ (۸۶ - ۱۰۸۵ع) میں میر حسن نے آصف الدولہ کی خدمت میں پیش کیا اور آصف الدولہ نے خاتم کی قبر پر لات مار کر ایک دوشالہ میر حسن کو العام میں دیا جسے مرے دم تک وہ اوڑھنے اور پھانے رہے۔ ابھی سنہ ۱۲۰۰ھ کو گزرے دس دن بھی نہیں ہوئے تھے کہ بیمار میر حسن ، آصف الدولہ کا دوشالہ اوڑھنے پھانے اس دنیا سے رخصت ہو گئے۔

مثنوی "سحر الہیان" ، ۲۱۷۹ اشعار پر مشتمل میر حسن کا ایک ایسا شاہکار ہے جس میں وہ ماری خصوصیات یکجا ہو گئی ہیں جو ایک بہترین مثنوی میں تصور کی جا سکتی ہیں۔ اس میں ایک طرف مثنوی کی روایتی ہیئت کو ہدرے طور پر برباد کیا ہے اور دوسری طرف اس میں قصہ بن کے ساتھ وہ ترتیب و ربط ،

قوتِ ثقیل ، شاعرانہ صفات ، توازن و اختصار ، تہذیب و معاشرت کی اثر انگیز تصویریں ، منظر کشی و کردار نگاری ، سلاست و روانی ، زبان و بیان کا فنکارانہ استعمال بھی ہے کہ دو سو سال گزر جانے کے باوجود یہ آج بھی اسی طرح دلچسپ ، پُر اثر اور تازہ ہے ۔ اس مثنوی کی اہمیت کسی ایک وجہ سے نہیں ہے بلکہ اس میں ساری خصوصیات یکجا ہو کر ایک ایسے توازن کے ساتھ ایک جان ہو گئی ہیں کہ فن ہمارے کا مجموعی فنی اثر دائمی ہو گیا ہے ۔ ”سحر البیان“ کی سب سے اہم خصوصیت وہ ”توازن“ ہے جس میں مختلف عناصر ایک نئی فنی ترتیب کے اثر و حسن کے ساتھ جمع ہو گئے ہیں ۔ طویل نظم میں شاعر کو ایک طویل راستہ طے کر کے زندگی کے تجربوں کو فن کی سطح پر اس طرح سمیٹنا ہوتا ہے کہ اس کا فنی اثر قدم بہ قدم بڑھتا رہے اور پڑھنے والا گسی منزل پر بھی اس کا ساتھ نہ چھوڑے اور جب نظم ختم ہو تو شاعر اس اثر کو ، جو خود اس کے اندر موجود تھا ، پڑھنے والے میں پیدا کر دے ۔ اس کے لیے جہاں اسے زبان و بیان پر ، مختلف اسالیب اور لہجوں پر قدرت ہونی چاہیے وہاں اسے ترتیب و ربط کا بھی پورا شعور ہو ۔ نہ صرف شعور ہو بلکہ وہ رکنا اور رک کر چلنا بھی جانتا ہو ۔ اسے یہ بھی معلوم ہو کہ اسے اپنی بات کتنے اشعار میں کہنی ہے ۔ وہ تخیل کے زور میں بہ نہ جائے ۔ ”سحر البیان“ میں میر حسن اس فنی ہنسی کو گو ”چھو لیتے ہیں ۔

میر حسن کی ساری مثنویوں میں ”سحر البیان“ ہی وہ واحد مثنوی ہے جس میں کہانی موجود ہے ۔ اگر اس کہانی کے الگ الگ حصوں کو دیکھا جائے تو وہ مختلف داستانوں میں مل جائیں گے ، لیکن میر حسن نے مختلف کہانیوں کے مختلف حصوں کو نئی ترتیب دے کر ایک ایسی صورت دے دی ہے کہ ”سحر البیان“ کی کہانی خود ایک نئی کہانی بن گئی ہے ۔ ”سحر البیان“ کے قصے میں نہ منزلیں سر کی جاتی ہیں ، نہ اس میں جنگ و جدل ، جدوجہد اور مقابلے ہیں بلکہ یہ سب کام ماورائی قوتیں انجام دے کر کہانی کو آگے بڑھاتی ہیں ۔ قوتِ عمل خود اس دور کی لکھنوی تہذیب میں مفقود تھی ۔ دیو ہی ’ بے نظیر‘ کو الفیہ گنویں میں قید کرتا ہے اور دیو ہی اسے اس قید سے رہائی دلاتا ہے اور یہ دیو اس دور میں انگریز کی قوتِ اقتدار تھی جس کے چنگل میں یہ تہذیب پھنسی ہوئی تھی ۔ میر حسن ”سحر البیان“ میں اسی بے عمل اور جد و جہد سے عاری تہذیب کی روح کی توجہ کرتے ہیں ۔

”سحر البیان“ کی کہانی بھی بادشاہ ، وزیر ، شاہزادے ، شاہزادیوں کی

کہانی ہے۔ اٹھارویں صدی کا معاشرہ ذہنی طور پر اسی قسم کی گھنائون کو قبول کرتا تھا۔ کسی شہر میں ایک طاقتور بادشاہ رہتا تھا۔ اس کی سلطنت اتنی وسیع تھی کہ ملک خطا و غنہ کے بادشاہ بھی اس کے باج گزار تھے۔ رعیت آسودہ حال تھی اور سب عیش و آرام کے ساتھ زندگی گزار رہے تھے۔ بادشاہ کو خدا نے سب کچھ دیا تھا مگر وہ اولاد کی نعمت سے محروم تھا۔ ایک دن اس نے وزیروں کو بلایا اور فرمایا کہ تم میری اختیاری کرنے کا ارادہ کیا۔ وزیروں نے کہا کہ تمہاری تو دنیا کے ساتھ کرنی چاہیے، دنیا تو آخرت کی کھیتی ہے۔ اولاد کا غم نہ گھبیجے۔ ہم اس کا بھی تردد کرتے ہیں۔ وزیروں نے تجویزوں اور جوتشیوں کو بلایا اور طالع شناس کے ذریعے یہ نوید دی کہ بادشاہ کے ہاں بیٹا پیدا ہوگا لیکن بارہویں سال اس نرزد کو بلندی سے خطرہ ہے۔ اسے چھت پر نہ لایا جائے۔ اسی سال بادشاہ کے ہاں بیٹا پیدا ہوا جس کا نام بے نظیر رکھا گیا۔ بڑے ناز و نعمت سے اس کی پرورش ہوئی۔ تعلیم و تربیت کا بہترین انتظام کیا گیا۔ جب بارہویں سالگرہ آئی تو بادشاہ نے جشن منانے کا حکم دیا۔ بڑی دھوم دھام سے جلوس نکلا۔ جب شام کو شہزادہ محل میں واپس آیا تو اس نے گھبراہٹ سے آج وہ چاندنی رات کی میر گھرے گا۔ بادشاہ نے یہ سوچ کر کہ وہ دن تو نکل ہی گئے ہیں، شہزادے کو چھت پر جانے اور سونے کی اجازت دے دی۔ اتفاق سے وہی دن تھا جس کی پیش گوئی نجومیوں اور جوتشیوں نے کی تھی۔ شہزادہ سیر کر کے بستر پر دواڑ ہوا تو اس کی آنکھ لگ گئی۔ ٹھنڈی ہوا چل رہی تھی۔ چوکیدار خواصوں کی اہلی آنکھ لگ گئی کہ اتنے میں ایک بری کا اندھ سے گزر ہوا۔ چاند سا شہزادہ دیکھا تو وہ اس پر عاشق ہو گئی اور اڑا کر لے گئی۔ سارے محل میں کھرام مچ گیا۔ ہر طرف آدمی دوڑائے گئے مگر شہزادہ نہ ملتا تھا نہ ملا۔ بری اسے اڑا کر پرستان لے گئی اور اپنے باغ میں اس کا ہلک اتار دیا۔ جب شہزادے کی آنکھ کھلی تو دیکھا کہ ایک خوبصورت بری اس کے سرخانے کھڑی ہے۔ بوجھنے پر شہزادی نے بتایا کہ یہ پرستان ہے اور میں بری ہوں۔ تجھ پر عاشق ہو کر جان لے آئی ہوں۔ اب یہ تیرا گھر ہے۔ شہزادہ وہاں رہنے لگا۔ بری کا نام 'ماہ رخ' تھا اور وہ اپنے باپ سے چھپا کر اسے بیان لاتی تھی۔ اس راز کو چھپانے کے لیے وہ کبھی باغ میں رہتی اور کبھی اپنے باپ کے گھر چلی جاتی۔ ماہ رخ نے اسے ہر قسم کا آرام سہا کیا۔ اس نے ایک دن شہزادے سے کہا کہ میں اپنے باپ کے ہاں چلی جاتی ہوں اور تم اکیلے رہ جاتے ہو۔ میں تمہیں 'ہلک میر' نامی کل کا گھوڑا دیتی

ہوں جس پر ایسا کر تم روئے زمین کی سیر کر سکتے ہو لیکن شرط یہ ہے کہ تم کسی اور سے دل نہیں لگاؤ گے اور جیسے ہی پیر کا گھنٹہ بجے تم واپس آ جاؤ گے۔ شہزادے نے زبان دے دی۔ ایک دن سیر کرتے کرتے اسے ایک باغ نظر آیا۔ اس نے اپنا گھوڑا وہاں اتارا اور چھت سے اتر کر درختوں کی آڑ میں چلنے لگا۔ اثنے میں کیا دیکھتا ہے کہ ایک حسین و جمیل دوشیزہ سیر میں مصروف ہے۔ شہزادہ درختوں کی آڑ میں کھڑا اس منظر کو دیکھ رہا تھا کہ ایک خواص کی نظر اس پر پڑ گئی۔ اس نے دوسری کو بتایا اور ذرا سی دیر میں یہ بات سب کو معلوم ہو گئی۔ جیسے ہی خواص اس کے قریب پہنچیں اس کا حسن و جمال دیکھ کر غش کھا گئیں۔ شہزادی نے جب اسے دیکھا اور اسے دولوں کی آنکھیں چار ہوئیں تو دولوں کو اپنے تن من کی مُدھہ لہ رہی۔ شہزادی ہنر منیر دالان میں چل گئی اور وزیر زادی نجم النساء کے کہنے سننے پر شہزادے کو بھی وہاں بلوا لیا۔ دونوں نے ہینالا یا اور راز و نیاز کی باتیں کرتے لگے۔ بے نظیر نے اپنی ساری پینا مٹائی۔ اثنے میں پیر رات گزر گئی اور بے نظیر آج ہی کے وقت کل آنے کا وعدہ کر کے رغبت ہو گیا۔ دونوں کو دن کاٹنا دوپہر ہو گیا۔ دوسرے دن ہنر منیر نے وزیر زادی نجم النساء کے کہنے سے خوب ہناؤ سنگھار کیا، گہر سجا یا، چہرہ کھٹ کے پاس مسند پھوٹائی اور انتظار میں بے قراری سے چلنے لگی۔ اثنے میں بے نظیر آ پہنچا۔ دونوں خلوت میں بیٹھے، صہبانے کل کون کے ساتھ عموں گفتگو تھے۔ خواص وہاں سے ہٹ گئیں۔ وصل کا منظر دیکھ کر نرگس کے دستانوں نے بھی آنکھیں ڈھال لی :
 لبوں سے ملے لب دہن سے دہن دلوں سے ملے دل بدن سے بدن
 غم و درد دامن کشیدہ ہوئے وہ کل نارمیدہ رسیدہ ہوئے

انہی وہ خوش ہو کے لیٹے ہی تھے کہ پیر کا گھنٹہ بج گیا اور بے نظیر رغبت ہو گیا۔ پھر یہ معمول بن گیا کہ بے نظیر روز آتا اور دونوں پیر رات تک ساتھ رہتے اور گھنٹہ بجنے ہی شہزادہ رغبت ہو جاتا۔ اسی طرح ایک عرصہ گزر گیا کہ ماہ رخ کو کسی دیو نے یہ خبر دی کہ بے نظیر کسی اور پر عاشق ہو گیا ہے۔ یہ سننے ہی بری آگ بکولہ ہو گئی اور جب شہزادہ بے نظیر واپس آیا تو اس نے بری زاد کو ہلا کر شہزادے کو لئی و ذی صبرا میں معیت بھرے گھوڑوں میں قید کر دیا۔ بے نظیر قید میں تکلیف اٹھا رہا تھا اور ہنر منیر فراق کی آگ میں جل رہی تھی۔ جیسے جیسے دن گزرتے گئے اس کی حالت خیر ہوتی گئی :
 دوائی سی ہر طرف بھرتے لگی درختوں میں جا جا کے گرتے لگی

یہاں سے جا جا کے سوئے لی
 نہ کھانا نہ پینا نہ لب کھولنا
 محبت میں دن رات گھٹسا اے
 تو اٹھنا اے کہہ کے ہاں جی چلو
 یہ دن کی جو ہوجھی گھسی رات کی
 کہہ! غیر ہجر ہے مشکوائے

بدر منیر نے نظیر کی بے وفائی پر بے قاب تھی۔ نجم النساء نے اسے سمجھایا کہ
 جہاں آنے پر غصے میں اسے کہیں بری نے کوہ لاف میں قید نہ کر دیا ہو۔ یہ سن
 کر بدر منیر رونے لگی اور رونے روئے سو گئی۔ کیا دیکھتی ہے کہ لی و دی
 صحرا میں ایک گھٹواں ہے جس پر کئی لاکھ من کی رمل بڑی ہے اور وہاں سے
 آواز آرہی ہے : ”میں بھولا نہیں تیرے کو اسے میری جانب“ اتنے میں
 اس کی آنکھ کھل گئی۔ نجم النساء نے جب یہ خواب سنا تو جوگن کا لباس پہن
 اور بن لے کر بے نظیر کی تلاش میں نکل گئی۔ ایک دن وہ صحرا میں بیٹھی
 تھی۔ چاندنی رات تھی اور بن بیا رہی تھی کہ جنوں کے بادشاہ کا بیٹا وہاں
 سے گزرا۔ بن کی آواز سن کر تخت اٹارا اور جوگن کو دیکھ کر عاشق ہو گیا۔
 جوگن (نجم النساء) اس طرح بن بجاتی رہی۔ صبح ہوئی تو وہ چلنے لگی۔ ہریزاد نے
 اس کا ہاتھ پکڑ لیا اور تخت پر بٹھا کر پرستان لے آیا۔ سیدھا اپنے باپ کے پاس گیا
 اور جوگی کی بن کی تعریف کی۔ بادشاہ نے کہا کہ رات کو ہم جوگی کی بن
 سنیں گے۔ جوگی نے بن بجاتی تو ساری محفل کو سائب سونگھ گیا۔ روز بادشاہ جوگی
 کی بن سنتا اور ہر گئے وہ اپنے گھر واپس آ جاتی۔ ہریزاد فیروز شاہ جوگن کے
 عشق میں دیوانہ ہو رہا تھا۔ ایک دن اس نے جوگن سے کہا مجھے اپنی غلامی
 میں قبول کر لو۔ جوگن نے کہا ”اگر تو میرا مقصد پورا کر دے تو شاید
 اپنی مراد پائے“۔ جوگن نے سارا قصہ سنا۔ فیروز شاہ نے اپنی قوم کو بلایا
 اور بے نظیر کو تلاش کرنے کا حکم دیا۔ دہو نے آکر خبر دی کہ وہ مصیبت
 بھرے گھٹوں میں ماہ رخ کی قید میں ہے۔ فیروز شاہ نے ماہ رخ کو مقام
 پہنچا کہ تو نے بنی آدم سے عشق کر کے اسے چھپا رکھا ہے۔ اگر میں تیرے
 باپ کو لکھ بھیجوں تو تیرا کیا حشر ہو۔ ماہ رخ یہ سن کر ہریشان ہو گئی
 اور بے نظیر کو آزاد کر دیا۔ فیروز شاہ بے نظیر کو لے کر گھر آیا۔ نجم النساء
 اس کے کئے سے لگ کر زار و قطار روئی۔ دونوں نے اپنی سرگزشت سنائی اور
 دوسرے دن شام کو تخت پر بیٹھ کر بدر منیر کے باغ میں پہنچے۔ باغ ویران

ہو گیا تھا۔ نجم النسا نے غلوت میں جا کر بدر منیر سے کہا کہ میں تیرے
سے نظیر کو لے آئی ہوں۔ یہ سن کر بدر منیر نے سوالوں کی بارش کر دی :
کہا کیونکہ لائی، کہا اس طرح وہ سب کہہ دیا حال تھا جس طرح
تو ا قیدی جا کر چھا لائی ہو۔ اور اک اور بندھو اڑا لائی ہو۔
اس کے بعد بدر منیر سے نظیر سے ملنے آئی۔ دونوں کی آنکھوں سے آنسو جاری
تھے اور دونوں ایک دوسرے کے غم میں گھل گئے تھے :

ہم دو غزان دینہ گلزار سے ملتے جیسے تیار تیار ہے
نجم النسا نے کہا "شہزادے سے نظیر میں رونے کی طاقت کہاں ہے۔ وصل
کے دازو سے اس کا علاج کرنا چاہیے۔ کچھ خوشی کی باتیں کرو"۔ اس سے ماحول
کا رنگ بدل گیا اور خاصہ کہا کر :

بہر آخر کو دو دو جدا ہو گئے الگ غولپ گہوں میں جا سو گئے
صبح کو طے پایا کہ بے نظیر اور فیروز شاہ شادی کا پیغام بھیجیں اور اس عرصے
میں بدر منیر اور نجم النسا اپنے ماں باپ کے ہاں رہیں۔ نامہ و پیغام بھیجا گیا۔
شادی کی تیاریاں شروع ہو گئیں۔ برات آئی، رسمیں ہوئیں۔ رخصت کے بعد
بے نظیر نجم النسا کے والد کے پاس گیا اور فیروز شاہ کو فرزندی میں لینے کی
درخواست کی۔ بڑی دھوم دھام سے نجم النسا اور فیروز شاہ کی بھی شادی ہو گئی۔
شادی کے بعد نجم النسا اور فیروز شاہ ہمیشہ ملتے رہنے کا وعدہ کر کے پرستان
چلے گئے اور بے نظیر بدر منیر کے ساتھ اپنے وطن واپس آ کر اپنے ماں باپ سے
آ ملا۔ ہر طرف خوشیوں کے شادیاں بجنے لگیں۔ ماں باپ نے دوبارہ ان دونوں
کا بیاہ اپنے ہاتھ سے رچایا۔ دلوں کے ارمان نکالے اور شہر کی رونق دوبارہ واپس
آ گئی۔ دعالیہ اشعار پر کہانی ختم ہو جاتی ہے :

الہوں کے جہاں میں بھرے جسے دن ہمارے کھارے بھرے ویسے دن
ملیں سب کے بچھڑے انہی تمام بسق ہمد علیہ السلام
یہ ایک دلچسپ کہانی ہے جس کے مختلف ٹکڑے مختلف قصہ کہانیوں میں
ہم سب سنتے آئے ہیں۔ اس جاگیردارانہ نظام میں قصے کہانیاں عام طور پر بادشاہ،
شہزادوں اور شہزادیوں کے ارد گرد ہی گھومتے تھے۔ میر حسن نے بھی اپنی
کہانی کے کردار اسی طبقے سے لیے ہیں۔ یہ بات بھی ٹی نہیں ہے کہ ایک
طاقتور بادشاہ اس لیے ملول رہتا تھا کہ وہ اولاد کی نعمت سے محروم تھا۔ رسلان
میں راجہ دھرتو۵ بھی اولاد کے نہ ہونے سے شکین رہتے تھے۔ واجد بکرم ۵۸
بھی ایک عرصے تک اولاد کی دولت سے محروم رہنے کی وجہ سے نامراد رہا۔

عاقل خان راوی کی فارسی مثنوی ”سہر و ماہ“ میں بھی جی صورت ملتی ہے۔ چالی دہائی کی مثنوی ”سہر و ماہ“ (۱۳۹۹/۵۹.۵) میں بھی شاہ بدخشان اسی لیے ملول رہتا ہے کہ اس کے گوتی بیٹا نہ تھا۔ نجومیوں اور جوتشیوں کا حساب پھیلا کر ہاگشی درویش کا بادشاہ کو اولاد کی نوید دینا بھی گوتی تھی بات نہیں ہے۔ بری کا کہیں شہزادے پر عاشق ہونا اور اسے سونے ہوئے اٹھا کر پرستان لے جانا بھی اس دور کے قصوں میں عام سی بات ہے۔ عارف الدین خان عاجز کی مثنوی ”لعل و گوہر“ میں، جو میر حسن کی مثنوی سے برسوں پہلے لکھی گئی، بری عاشق ہو کر شہزادے کا ہلک الہوا لہتی ہے۔ نصرت کی مثنوی ”کشن عشق“ میں بھی جی صورت ملتی ہے۔ گل ہکاؤلی میں بھی بری انسان پر عاشق ہو جاتی ہے۔ اسی طرح گل کا گھوڑا (ملک سیر) تخت سلطانی کا وہ نیا روپ ہے جو ”الف لیلہ“ میں ملتا ہے۔ شہزادے کا گل کے گھوڑے پر سوار ہو کر کھولنے پر اترنا اور شہزادی پر عاشق ہونا ایک ویسی ہی صورت ہے جو ”الف لیلہ“ میں نظر آتی ہے۔ ”سحر البیان“ میں بری ماہ رخ کا قصے میں آگ بگولہ ہو کر شہزادے سے نظیر کو صحرائے لی و دق میں مصیبت بھرے گنتوں میں لہد کرنا کم و بیش ویسی ہی صورت ہے جو حضرت یوسف کو کنوئیں میں ڈالنے کے واقعے میں نظر آتی ہے۔ قصہ چہار درویش میں بھی ملکہ زہرا د اپنے عاشق کو چارہیلیان میں لہد کر دیتی ہے۔ قرون وسطیٰ کے عام قصے کہانیوں کی طرح، مثنوی ”سحر البیان“ میں بھی، مافوق الفطرت عناصر سے قصے کو آگے بڑھانے کا کام لیا گیا ہے۔ اگر یہ نہ کیا جاتا تو زمین و آسمان پر پھیلا ہوا یہ قصہ آگے نہیں بڑھ سکتا تھا۔ پھر کے بعد وصل بھی اس دور کے قصوں میں عام بات ہے۔ وصل وہ ڈرامائی ریلیف ہے جو مصیبتیں اٹھانے اور دکھ جھیلنے کے بعد قصے کی دلچسپی کے لیے ضروری ہے۔ ان ساری نمائندوں کے باوجود میر حسن نے ان مختلف و مقبول عام داستانوں کو ایک نئی ترتیب اور اپنے گرد و پیش کے ماحول سے ہم آہنگ کر کے اسے ایک نئی داستان بنا دیا ہے۔

”سحر البیان“ لکھتے وقت میر حسن کے سامنے نہ صرف فارسی مثنویاں تھیں بلکہ وہ اردو مثنویاں بھی تھیں جو ان کے قریبی زمانے میں لکھی گئی تھیں۔ فارسی مثنویوں میں فردوسی کے ”شاه نامہ“ نعمت خان علی کی مثنوی ”حسن و عشق“، عاقل خان راوی کی مثنوی ”سہر و ماہ“ اور نظامی گنجوی کی مثنویوں کے اثرات بھی جا بجا نظر آتے ہیں۔ ان اثرات کی نوعیت یہ نہیں ہے کہ میر حسن

نے ان مشنوں سے قصہ لے کر ”سحرالبیان“ میں شامل کر دیا بلکہ ہیئت ، انداز ، ترتیب اور تشبیہات و استعارات کی حد تک ان کا اثر قبول کیا گیا ہے ۔ اس دور میں اردو ادب کا ماخذ فارسی ادب تھا ۔ فارسی کے سینکڑوں اشعار ، محاورے ، روڑے اور خیال و مضمون اردو میں منتقل ہو رہے تھے ۔ اس کے اعتبار سے سخن ، محور و اوژان اپنانے جا رہے تھے ۔ اس کے طرز ادا ، انداز بیان اور علامات و تلمیحات اردو ادب کے مزاج میں ڈھالے جا رہے تھے ۔ یہ سب اثرات بھی حسب ضرورت اس مشنوی گو متاثر کرتے ہیں ۔ مثلاً نظامی گنجوی مشنوی کے واقعات کو ساقی ناموں سے نمایاں کرتے ہیں ۔ ۶۰ لغت خان عالی بھی نظامی کی پیروی میں ہیں کرتے ہیں ۔ میر حسن بھی سحرالبیان میں ساقی ناموں سے ہیں کلم لیتے ہیں ۔ ان کے علاوہ کئی جگہ مشہور فارسی اشعار کو حسب ضرورت سحرالبیان میں استعمال کرتے ہیں ۔ مثلاً سحرالبیان کا یہ شعر بڑھ کر :

خوشی کا جو عالم تھا ماتم ہوا ورق کا ورق ہی وہ برہم ہوا
نظامی کا یہ شعر بڑھے ۶۱ :

لےب نامہ دولت کی قیاسد ورق بر ورق پر سوئے ’برد باد
یا فردوسی کا یہ شعر بڑھ کر ۶۲ :

زلفشمارہ آواز آہد بسروں کہہ دوں است دوں است گردوں دوں
سحرالبیان کا یہ شعر بڑھے :

کہا زبیر نے ہم سے بھر شکوے

کہہ دوں دوں خوشی کی خبر کہیوں نہ دوں

ان مثالوں سے ان اثرات کی نوعیت واضح ہو جاتی ہے ۔ سحرالبیان میں بے نظیر مسعود شاہ کو بشر منیر کے لئے پیغام بھیجنا ہے اور اس میں ادب آداب ، عاجزی و انکساری کے ساتھ یہ دھونس بھی دینا ہے کہ اگر ایسا نہ ہوا تو ہم فوج لے کر چڑھ آئیں گے ۔ فردوسی کے ”شاہ نامہ“ میں بھی شاہ فریدون ، شاہ یمن کی لڑکیوں کے ساتھ اپنے بیٹوں کی شادی کا پیغام اسی طرح کا بھیجنا ہے ۔ ۶۳ یہ سارے اثرات اس دور کی تہذیبی لغت میں موجود تھے اور لاشعوری طور پر سحرالبیان میں در آئے ہیں ۔

سحرالبیان پر فضائل علی خان کی مشنوی ”خوانِ کرم“ کا اثر بھی محسوس ہوتا ہے ۔ اس مشنوی کی بھر وہی ہے جو سحرالبیان میں ملتی ہے ۔ اس میں بے ساختگی ، طرز ادا کی روانی اور واقعات کو تہذیبی لغت کے مطابق ڈھال کر بیان کرنے کا وہی رنگ ملتا ہے جو سحرالبیان میں نظر آتا ہے ۔ میر حسن نے

اپنے تذکرے میں اس مثنوی کے ۲۲ شعر درج کئے ہیں اور لکھا ہے کہ ”اس کی (فضائل علی خان) مثنوی بہت مشہور ہے۔۔۔ اس میں بہت سے ڈہرائے معانی پروئے گئے ہیں۔۔۔ اس میں پانچ سو کے قریب اشعار ہیں۔ ۶۳۱۲“ عروض گند میر حسن نے سحرالبیان لکھتے وقت فارسی و اردو مثنوی کی روایت کو حسب ضرورت قبول کر کے اپنی مثنوی میں ایسا رنگ بھرا ہے جو آج تک تازہ ہے۔

”ڈہرائے لطافت“ میں انشا نے سحرالبیان پر یہ اعتراض کیا ہے کہ یہ مثنوی، مثنوی کی مروجہ حالت بحر میں ہے ایک ایسی بحر (مقابلہ مشن مقصور یا محذوف: نہون فعولن فعولن فعول یا فعل) میں لکھی گئی ہے جسے شاعر نامہ میں فردوسی نے اور سکتندر نامہ میں نظامی نے استعمال کیا ہے اور یہ بحر رزمیہ مثنوی کے لیے مخصوص ہے، لیکن ”میر حسن مرحوم رضیہ“ گوئے قصہ بے نظیر و بدر منیر کو اسی وزن میں موزوں کیا ہے۔ ۶۵۰۰ انشا کے زمانے سے لے کر یہی اعتراض آج تک سحرالبیان پر کیا جاتا رہا ہے حالانکہ سحرالبیان کے لکھے جانے سے پہلے ہی یہ بحر عشقہ مثنویوں میں استعمال ہو کر اردو میں عام و مقبول ہو چکی تھی۔ فضائل علی خان نے مثنوی ”غوانِ کرم“ اسی بحر میں لکھی ہے۔ مراج اورنگ آبادی کی مثنوی ”یومنانِ خیال“ اسی بحر میں ہے۔ ان کے علاوہ قدیم ادب میں مثنوی کی مثنوی ”چندر بدن و مہیار“ خواصی کی ”حیف الملوک بدیع الجبال“، صنعتی کی مثنوی ”قصہ بے نظیر“، ملا وجہی کی ”طلب مشرقی“ نصرت کی ”گلشنِ عشق“، فائز دکنی کی ”روضوان و روح الزا“ حتیٰ کہ اردو کی سب سے پہلی مثنوی ”کدم راؤ ہدم راؤ“ جو آج سے تقریباً ساڑھے پانچ سو سال پہلے لکھی گئی تھی، اسی بحر میں ہے۔ یہ وہی بحر ہے جسے سعدی نے اپنے ہند نامہ (کربغا یہ ہنشاے بر حال ما) میں استعمال کیا ہے۔ اردو میں یہ بحر عام طور پر عشقہ و رزمیہ مثنویوں میں استعمال ہوتی رہی ہے اور انشا کا یہ اعتراض بے بنیاد تھا۔ اور تعجب کی بات یہ ہے کہ ہمارے اہل علم بغیر سوچے سمجھے اسی اعتراض کو آج تک دہرائے رہے ہیں۔ میر حسن نے اس بحر کو استعمال کر کے ہائی کر دیا ہے۔

اب یہ سوال سامنے آتا ہے کہ میر حسن نے فارسی و اردو مثنوی کی موجود روایت کا اثر قبول کر کے وہ کون سا ایسا کام کیا ہے جس نے سحرالبیان کو اردو مثنویوں میں منفرد و ممتاز بنا دیا ہے۔ میر حسن نے مثنوی کے اس روایتی قصے کو مختلف عناصر کی مدد سے اس طور پر گوندھا ہے کہ یہ ایک نیا قصہ معلوم ہوتا ہے۔ اس قصے کو ابھارنے کے لیے السانی فطرت و نفسیات،

جذبات و حسومات ، لہرتی مناظر و آرائش کے وہ آفاق نفوذ بیچ بیچ میں حسرت و ضرورت اور موقع عمل کے مطابق اس طور پر شامل کر دیتے ہیں کہ اس میں منظر میں یہ ایک بالکل نئی انسانی داستان معلوم ہوتی ہے ۔ دوسرے میں حسن نے اس مثنوی میں اپنے دور کی زندگی و تہذیب کی ایسی زندہ اور جیتی جاگتی تصویریں پیش کی ہیں کہ یہ مثنوی اس دور کی زندگی و تہذیب کی ترجمان بن گئی ہے ۔ اس تخلیقی عمل نے اس میں گہرا واقعاتی رنگ بھر دیا ہے ۔ میر حسن کا کہنا یہ ہے کہ انہوں نے رومانیت و واقعیت کو گوندہ کر لہ صرف ایک چان بنا دیا ہے بلکہ اس تہذیب کو بھی آفاقیت سے ہم کنار کر دیا ہے ۔ اس تہذیب میں جو تیز روشنی نظر آتی ہے وہ اُس چراغ کی روشنی ہے جو بیہننے سے پہلے تیز روشنی دینے لگتا ہے ۔ اسی لیے یہ مثنوی ڈونش تہذیب کی ایسی ترجمان ہے کہ اس کی مدد سے اس دور کو دوبارہ تشکیل دیا جا سکتا ہے ۔ یہ تہذیب عمل اور جد و جہد سے عاری تھی ۔ یہی اثرات اس مثنوی کے کرداروں میں نظر آتے ہیں ۔ شہزادے کے نظیر کو ماہ رخ پری اٹھا لے جاتی ہے تو شہزادہ آزادی حاصل کرنے کی جدو جہد کرنے کے بجائے صرف مرنے اور اُسو جانے کا کام کرتا ہے :

جہانے سے دن رات سوہا کرے

نہ ہو جب کوئی تب وہ روہا کرے

جب خواصوں کو بے نظیر کے غائب ہو جانے کا ہنا چلتا ہے تو وہ بھی ہیں کوئی ہیں :

کوئی دیکھو یہ حال رونے لگی کوئی غم سے جی اپنا کھونے لگی

جب بادشاہ کو خبر ملتی ہے تو وہ بھی ع ”گرا خاک پر کہہ کے ہاتھ پیر ۔“ بادشاہ کے ہاں بھی مردانہ بن نظر نہیں آتا اور نہ غموں کو صہنے اور اس کا علاج کرنے کا حوصلہ نظر آتا ہے ۔ اس کے وزیر بھی کوشش اور جد و جہد کا مشورہ نہیں دیتے بلکہ توکل بہ التدبیر کی تلقین کرتے ہیں ع ”او لیکن خدائی سے چارہ نہیں ۔“ سحرالبیان میں اسی لیے مقابلے اور مجاملے نظر نہیں آتے ۔ بدر منبر ہوں ہی سیر و تفریح میں بے نظیر کو مل جاتی ہے اور جب پری ماہ رخ جلائے سے بے نظیر کو گنتوں میں قید کر دیتی ہے تو نجم النساء بن بجا گھر اٹھے عاشق فیروز شاہ کے فرہمے اسے آزاد کرا لیتی ہے ۔ ادھر عاشق پری (ماہ رخ) بھی فیروز شاہ کی اس دھمکی پر گھم وہ اس کے باپ سے کہہ دے گا کہ وہ ایک آدم زاد سے عشق گزر رہی ہے ، مہم جاتی ہے اور بے نظیر کو آزاد گھر دیتی

ہے ۔ یہاں عشق میں نہ وہ شدت ہے جو کوہکن سے جوئے شیر نکالنا ہے ۔ یہ سب کام نلوار کے بجائے موسیقی سے ، جد و جہد کے بجائے ناز و خوف سے تفریح ہی تفریح میں انجام پا جاتے ہیں ۔ یہ تہذیب انگریزوں کی طاقت سے ماہ رخ کی طرح سمیٹتی ہوئی تھی ۔ اس میں آنکھیں ملانے یا مقابلہ کرنے کی طاقت نہیں تھی ۔ یہ بات بھی قابلِ توجہ ہے کہ اس تہذیب میں موسیقی کا اثر رجزیہ نہیں بلکہ روئے دلانے کا ہے ۔ رونا اس تہذیب کی بے بسی کی علامت ہے ۔ بدر منبر عیش بائی (کائے والی طوائف) کو اپنا غم دور کرنے کے لیے بلاتی ہے اور اس کا کانا سن کر ع ”لکی روئے آنکھوں پہ دھر کر رومال ۔“ جنوں کے بادشاہ کا بیٹا لہم النساء کی ہنستا ہے تو اس پر بھی ہناتر ہوتا ہے :

بجائی رہی ہیں وہ صبح تک یہ روپا گیا سامنے بے دھڑک
نہم النساء جب نیروز شاہ کے باب کے دربار میں ہیں بجائی ہے تو وہاں بھی یہی اثر ہوتا ہے :

روان و دوان گزر دیا چان کو دلاہا ہر اک جتن و اسان کو
”رولا“ اس تہذیب کی بے مہولت ، بے اسی اور بے عمل کا اشارہ ہے ۔ یہی اس تہذیب کا مزاج ہے اور یہی سحرالبیان کی کہانی کا مزاج ہے ۔ سحرالبیان کی کہانی مختلف عناصر سے اپنے تار و بود بننے کے باوجود اسی لیے لٹی ہے کہ یہ اس تہذیب کی روح کی حقیقی کہانی ہے جس کا تہرہ میر حسن نے کیا تھا ۔ سحرالبیان اسی تجربے کا واقعی اظہار ہے جس سے یہ کہانی اپنے دور کی تہذیب کی کہانی بن گئی ہے ۔ اٹھے دیکھیں ذرا ۔ میر حسن سحرالبیان کو اس تہذیب کی کہانی بنانے اور اس میں انسانی جذبات کے انبساط سے آفاقیت پیدا کرنے کے لیے کیا کیا جتن کرتے ہیں ۔

داستان کا آغاز ”اسی شہر میں تھا کوئی بادشاہ“ سے ہوتا ہے ۔ یہ کہہ کر میر حسن اس بادشاہ کی سخاوت ، فرخندہ حالی ، نوج ، طاقت اور حسن انتظام کا ذکر کرتے ہوئے اس شہر کی ویسی ہی تصویر پیش کرتے ہیں جیسی ہمیر مقنوی ”مکڑار اوم“ میں فیض آباد کی تصویر میں نظر آتی ہے ۔ شہر کے اس بیان سے بادشاہ کی فرخندہ حالی وغیرہ کا تاثر بھی گہرا ہو جاتا ہے ۔ یہ اتنا بڑا بادشاہ اس لیے شگین ہے کہ وہ اولاد سے محروم ہے ۔ وزیر یا تدبیر نجومیوں اور جوتشیوں کو بلاتے ہیں ۔ میر حسن کہانی کو تیزی سے آگے نہیں بڑھاتے بلکہ نجومیوں کی تصویر سے اس تہذیب کے مزاج اور اس کے اعداؤ فکر کو ابھارتے ہیں ۔ جب وہ بیٹے کی بدالشی کا مژدہ سنا کر اور بارہویں سال بلندی

سے خطرے کا اظہار کر کے رغبت ہوتے ہیں اور اسی سال بادشاہ کے ہاں چاند سا
یٹا پیدا ہوتا ہے تو میر حسن ان تمام رسموں کو پیش کرتے ہیں جو اس زمانے
میں منہی عقائد کا حصہ بن گئی تھیں۔ بادشاہ دعا مانگتا ہے اور منیت کے طور
پر مسجد میں دے جلاتا ہے۔ شاہزادے کی پیدائش پر خواہشیں اور خواجہ سرا
لڑکیوں گزراتے ہیں۔ بادشاہ الہیں خلعت و زر سے نوازتا ہے۔ رسم کے مطابق
بادشاہ جامناز بچھا کر نمار شکرانہ ادا کرتا ہے، جشن کا اہتمام کرتا ہے اور
خانہ سامان کو نیازی کا حکم دیتا ہے۔ قلیب نثار خانے میں خوشی کی نوبت بھانے
ہیں۔ میر حسن قلیب، نثار خانے اور نوبت، شہنا نواز کی واقعاتی تصویروں سے
مثنوی میں رنگ بھرتے ہیں اور ان تمام رسموں اور رونقوں کو بیان کرتے ہیں
جو ولادت کے بعد اہتمام ہاتی تھیں۔ امیر و وزیر نذرانے لاتے ہیں، بادشاہ الہیں
خلعت و اعمام دیتا ہے۔ بیروں اور مشائخ کو کاؤں عطا کرتا ہے۔ لہیروں کو
جاگیریں دیتا ہے۔ لشکریوں میں زر اور وزیروں میں الہاس و لعل و گوہر تقسیم
کرتا ہے۔ پیادوں کو گھوڑے اور خواصوں کو چوڑے دیتا ہے۔ بھائیوں،
بھتیجیوں، کتنجیوں اور لومبہوں وغیرہ کو، جو خوشی کے کیت گلے آئے ہیں،
اعمام و اکرام دیتا ہے۔ میر حسن اس منظر کو پورے رنگ کے ساتھ اس طور
پر ابھارتے ہیں کہ ایک جینی جاگتی زندہ تصویر نظروں کے سامنے آ جاتی ہے۔
چھٹی ٹہانے تک یہ جشن جاری رہتا ہے۔ شہزادہ بڑا ہوتا ہے تو اس کا درود
پڑھایا جاتا ہے۔ ہر موقع پر خوشیاں منائی جاتی ہیں اور میر حسن ان کو بیان
کرتے جاتے ہیں۔ شہزادے کے لیے خانہ باغ تعمیر کیا جاتا ہے۔ میر حسن
خانہ باغ کی خوبصورت بھرپور تصویر سامان آرائش کے بیان کے ساتھ اس طرح پیش
کرتے ہیں کہ ایسا حقیقی اور مثالی خانہ باغ نظروں کے سامنے آ جاتا ہے جہاں :
کلوں کا لہر نہر پر جھومنا اسی اپنے عالم میں منہ چومنا
وہ جھک جھک کے گرنا خیابان پر نشے کا ما عالم گلستان پر
چمن آفر گل سے دھکا ہوا ہوا کے سبب باغ مہکا ہوا
باغ کی دیکھ بھال گزرتی ہوئی مالتیں ، ادھر ادھر بھرتی ہوئی ددا داناں ،
مٹلاتیاں ، تکلف کے لباس جینی ہوئی خواہشیں ، لولہیاں اور گھنڑیں :
ادھر اور ادھر آہاں جاہاں بھری اپنے چوہن کو دکھلاتیاں
ندونی مناظر کے ساتھ ساتھ انسانی حسن بھی یہاں متحرک نظر آتا ہے۔ میر حسن
کا فن یہ ہے کہ وہ موقع و محل کے مطابق مرقعے بنا کر ان میں دلکشی اور
نوح و شگ رنگ بھر دیتے ہیں۔ ان مرقعوں کو دیکھ کر مغل مصوری ہاد

آ جاتی ہے ۔ میر حسن مغل مصوری ہی کی تکنیک استعمال کرتے ہیں ۔ باغ کے بیان میں وہ ہر ممکن خوبی شامل کر دیتے ہیں اور بھولوں کے حسن کے ساتھ اس میں زندہ و متحرک انسانوں کو شامل کر کے اسے ایک حقیقی آباد باغ بنا دیتے ہیں ۔ اس طرح خواب کو حقیقت بنا کر وہ سحر البیان کو ایک لیا رنگ دے دیتے ہیں ۔ ماری کہانی شہزادے کے نظیر کے اور گرد گھومتی ہے ۔ جب وہ مکتب کی عمر کو پہنچتا ہے تو معلم ، اتالیق ، منشی ، ادیب اور ہر فن کے استاد مقرر کئے جاتے ہیں اور شہزادہ چند سال میں علم معانی ، منطق ، بیان ، ادب ، منقول و معقول ، حکمت ، ہیئت ، ہندسہ ، نجوم ، جبر و نحو ، خوش نویسی ، موسیقی ، مصوری ، تیر اندازی ، بھکتی اور تنگ الدازی میں ماہر ہو جاتا ہے ۔ اس طرح میر حسن اس تہذیب میں تعلیم و تربیت کے پہلو کو بھی سمیٹ لیتے ہیں ۔ بارہ سال کا ہوتا ہے تو پہلا دھلا کر تیار کیا جاتا ہے ۔ میر حسن حاکم میں شہزادے کو نہلانے کی تصویر کے ساتھ ان کیفیات کی تصویر بھی پیش کرتے ہیں جن سے شہزادہ گزرتا ہے ۔ یہ ایک نہایت خوبصورت اور دل آویز مرقع ہے ۔ نہلانے کے بعد اسے لباس خسروانہ پہنایا جاتا ہے تو میر حسن لباس اور آرائش کی تفصیل تصویر بناتے ہیں ۔ جب جلوس روانہ ہوتا ہے تو اس کی سوارہوں اور نمائندگیوں کی بھرپور تصویر اُٹارتے ہیں ۔ میر حسن ان سب تفصیلات کو کہانی کے ساتھ پوست کر کے اپنے تخیل و شاعری سے ایسا دلچسپ بنا دیتے ہیں کہ پڑھنے والا ایک لمحے کے لیے بھی نہیں اُکٹاتا ۔ توازن ان سب مرقعوں کی جان ہے ۔ جہاں تفصیل کی ضرورت ہے وہاں تفصیل آتی ہے اور جہاں اشارے کی ضرورت ہے وہاں اشارے سے کام لیا جاتا ہے ۔ جلوس سے واپسی کے بعد شہزادہ چاندنی رات کی سیر کرتا ہے اور پھر ہلنگ پر دروازہ ہو جاتا ہے ۔ یہاں ہلنگ اور ہلنگ سے متعلق سامان کی تصویر سامنے آتی ہے ۔ میر حسن کی ایک ایک چیز پر نظر دینی ہے اور وہ تناسب ، تریب و ربط کے ساتھ الہیں بشوی میں ایسے شامل کر دیتے ہیں کہ پڑھنے والا سحر میں آ جاتا ہے ۔ وہ محاکات سے نہ صرف خارجی مناظر کی تصویریں ابھارتے ہیں بلکہ جگہ جگہ مختلف کیفیات کی تصویریں بھی اُجاگر کرتے جاتے ہیں ۔ مثلاً نہانے ہوئے جہانوں سے گدگدن ہونے کی کیفیات :

زمرہ کے لیے ہاتھ میں سنگ پا	گھیا خاندنوں نے جو آہنگ پا
پنسا کھیل کھلا وہ گل لہو سوار	لیسا کھینچ پاؤں کسوے اختیار
عجب عالم اس بلا زلیخا پر ہوا	اثر گدگدن کا جیب پر ہوا

ہنسا اس ادا سے کہ سب ہنس پڑے۔ ہونے لگی ہے قربان چھوٹے بڑے
 اسی طرح وہ مناظر چپ خواصوں کو، بادشاہ کو، ملکہ کو، اہل شہر کو
 شہزادے کے غائب ہونے کی اطلاع ملتی ہے یا ماہ رخ نے نظیر کو قید کر دینی
 ہے اور بدر منیر اس کے قرائن میں تڑپتی ہے۔ میر حسن نے ان کیفیات کو
 خوبصورتی سے ادا کیا ہے لیکن ڈرامائی نقطہ نظر سے یہ جذبات کسی فرد کے جذبات
 معلوم نہیں ہوتے۔ ہجر کی جو جو صورتیں ممکن ہو سکتی ہیں میر حسن بدر منیر
 سے وابستہ کر دیتے ہیں۔ ڈرامائی نقطہ نظر سے ہمارے مثنوی لکھ اور سرئید کو
 دونوں یہ نہیں جانتے تھے کہ جذبات پر فرد کو الگ الگ انداز سے متاثر کرتے ہیں
 اور ان کا اثر قبول کرنے میں ہر فرد کا رویہ الگ الگ ہوتا ہے۔ میر حسن ایک
 فرد میں ان سب اثرات کو یکجا کر کے اسے مثالی شکل میں پیش کر دیتے ہیں
 اور اس طرح مغل مصوری کا فن میر حسن کے ہاں لفظوں میں ڈھلے لکھا ہے۔
 میر حسن کا فن مختلف مناظر کو مثنوی کا حصہ بنانے کے لیے تیز روشنی ڈالنے
 کا فن ہے۔ بے نظیر کو بدر منیر کا خالہ باغ نظر آتا ہے تو وہ اس خالہ باغ
 کی ایسی تصویر اُٹھارتے ہیں کہ بڑھنے والا اسی تصویر میں غور ہو کر رہ جاتا
 ہے۔ جب آگے بڑھتے ہیں تو پھر اس کے حسن و جمال کو نمایاں کرنے کے لیے
 بدر منیر پر تیز روشنی ڈالتے ہیں۔ پھر بڑھنے والے کو اس کے اور قریب
 لے جا کر اس کے لباس اور آرائش کی تفصیلات دکھا کر لباس کے ساتھ اس کے
 سراپا اور جسم کے ایک ایک حصے کو دکھاتے ہیں تاکہ یہ تصویر دلکش بن کر
 ذہن پر نقش ہو جائے۔ سحر البیان کے یہ سارے سرفیس مغل تصویروں کی طرح
 حسین و جمیل ہیں۔

سحر البیان کا قصہ آہستہ آہستہ آگے بڑھتا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ
 بدر منیر جزئیات کے ساتھ اسے لے کر چلتے ہیں۔ جزئیات نگاری کی وجہ سے یہ
 مثنوی اس دوز کی تہذیب کا منفرد سرچشمہ بن گئی ہے جو اسراء کی تہذیب تھی
 اور عوام، کھناروں کی طرح، اس تہذیب کی ہانکی کو اپنے کانڈھوں پر اٹھانے
 ہوئے تھے۔ میر حسن کا خیال یہ ہے کہ ان کی بنائی ہوئی ایک تصویر دوسری
 تصویر سے الگ اور ممتاز ہے۔ بری بے نظیر کو کتوں میں قید کر دیتی ہے تو
 میر حسن کیفیت ہجر کو اس شدت سے بیان کرتے ہیں کہ بڑھنے والا ہجر کا
 مڑا چکھنے لگتا ہے۔ لیکن بے نظیر کی کیفیت ہجر بدر منیر کی کیفیت ہجر
 سے مختلف ہے۔ اس مثنوی میں اس تہذیب کے کام و بیش سارے رسوم و رواج
 بیان میں آ گئے ہیں۔ میر حسن نے بے نظیر اور بدر منیر کی شادی کے جزئیات

جس طرح پیش کیے ہیں ان سے شادی کے رسوم و رواج کی پوری تصویر سامنے آ جاتی ہے۔ غرض کہ سحر البیان میں ولادت سے لے کر شادی پہا تک، عشق و عاشقی سے لے کر ہجر و وصال تک کی ساری تصویریں کہانی کے تعلق سے اس طرح بیان ہوئی ہیں کہ ساری مشنوی ایک وحدت بن گئی ہے اور اس وحدت میں اس مشنوی کی عظمت کا راز مضمر ہے۔ سحر البیان ایک مشنوی ہی نہیں بلکہ اس تہذیب کی منہ بولتی تصویر ہے جس نے مقامیت کے حدود سے بلند ہو کر آفاقیت کو چھو لیا ہے۔

مشنوی میں یوں تو چھوٹے بڑے، بالام و بے نام متعدد کردار آتے ہیں لیکن اصل کردار چھ ہیں۔ بادشاہ، شہزادہ بے نظیر، شہزادی بدر منیر، وزیر زادی نجم النساء، پری ماہ رخ اور جنوں کے بادشاہ کا بیٹا فیروز شاہ۔ ان میں سے بے نظیر، بدر منیر، نجم النساء اور فیروز شاہ وہ کردار ہیں جو کہانی کو آگے بڑھاتے ہیں۔ بادشاہ کا کردار ویسا ہی ایک کردار ہے جو ہر قصے کہانی میں ملتا ہے۔ وہ مثالی بادشاہ ہے جس سے رعیت بے پناہ محبت کرتی ہے۔ بادشاہ عیش پسند اور بے عمل ہے اور منجند و سکونی تہذیب کا نمائندہ ہے۔ یہی صورت اس کہانی کے دوسرے بادشاہ مسعود شاہ کے ساتھ ہے۔ بادشاہ کی جو تصویر ”سحر البیان“ میں ابھرتی ہے اس میں وہ بے حوصلہ اور کمزور مزاج ذکھائی دیتا ہے۔ بے نظیر غالب ہوتا ہے تو اس کا باپ (بادشاہ) عمل کے بجائے صبر و شکر کر کے کاروبار سلطنت سے غافل ہو کر بیٹہ رہتا ہے۔ اسی طرح مسعود شاہ کو جب بے نظیر شادی کا پیغام بھیجتا ہے اور انکار کی صورت میں حملہ کرنے کا ذکر کرتا ہے تو وہ اسے پی جاتا ہے اور پیغام شادی قبول کر لیتا ہے۔ بے عمل اور احساس کمزوری کی وجہ سے ”سمجھوتہ“ ان بادشاہوں کا عام رویہ ہے۔ ان دونوں بادشاہوں میں آصف الدولہ کے مزاج و دربار کی واضح جھلک نظر آتی ہے۔ اگر میر حسن سحر البیان میں ”ایک بادشاہ“ کے بجائے آصف الدولہ کا نام لکھ دیتے تو بھی کوئی فرق نہ پڑتا لیکن کہانی کی عمومیت یقیناً متاثر ہوتی۔ شہزادہ بے نظیر حسن و جمال کا پتھر ہے۔ خواص و اور لوٹلیوں کی صحبت میں ہلتا ہے۔ ہر قسم کی تعلیم اسے دی جاتی ہے لیکن وہ بے حوصلہ اور بے عمل لوجوان ہے جو قسمت کے جھکولے کھاتا رہتا ہے اور جب مصیبتیں پڑتی ہیں تو وہ حوصلہ عمل کے بجائے رونے لگتا ہے۔ اس میں اتنا مقدر بدلنے کی جرات نہیں ہے۔ وہ مزاجاً عاشق نہیں معشوق ہے۔ ماہ رخ اسے اداس دیکھ کر کل کا گھوڑا ڈھنی ہے تو وہ سیر کرتے ہوئے اپنے گھر نہیں

جانا بلکہ بے نظیر کے خانہ باغ میں جا اترا ہے ۔ وہ نو عمر ہونے کے باوجود
 عدل و صل سے واقف ہے اور ماہ رخ کے ساتھ دائر عیش دیتا ہے ۔ بدر منیر سے
 وہ دوسری ملاقات ہی میں لبض باب ہو جاتا ہے ۔ عشق ، رومان اور وصل
 اسی دائرے میں اس کی زندگی گزرتی ہے ۔ بدر منیر بھی حسن و جمال کا پیکر
 ہے ۔ صبح سے شام تک میر و فرخ میں مصروف رہتی ہے ۔ ہنسی ، کھیل
 ہنساتے ، موسیقی ، ہنار سنگھار ہی اس کی زندگی ہے ۔ بے نظیر کی طرح اس پر
 بھی عشق اور احساس جسم حاوی ہے ۔ لاز و ادا اور عشوہ طرازیوں سے وہ
 بے نظیر کو لبھانے اور دامن الفت میں گرفتار کرنے کے لیے وہی کچھ کرتی ہے
 جو ایک طوائف کرتی ہے ۔ فرق صرف اتنا ہے کہ طوائف بازار میں ہے اور
 بدر منیر محل میں ہے ۔ پھر و فراق کی تڑپ اسے بھی عمل کی طرف نہیں لے
 جاتی ۔ وہ غم زدہ ہو کر رونے لگتی ہے اور خاموش چہرہ گھٹے پر ہڈ رہتی
 ہے یا عیش بائی (طوائف) کو بلا کر ، غم غلط کرنے کے لیے ، کالا سنتے لگتی
 ہے ۔ وہ بے نظیر سے چلی ہی ملاقات میں بے تکلف ہو جاتی ہے ۔ اسے شراب
 پلاتی ہے اور اس کے ہاتھ سے خود بھی پیتی ہے ۔ اگر پیر کا گھنٹہ نہ پیتا تو
 وہ چلے ہی دن بے نظیر سے ایک جان ہو جاتی لیکن دوسرے دن ، وہ دالین
 کی طرح ، صبح بڑھ کر تیار ہوتی ہے اور اپنا جسم بے نظیر کے سپرد کر دیتی
 ہے اور روز بھی اس کا معمول رہتا ہے ۔ مذہب کے اخلاقی قید و بند اس کے
 لیے کوئی معنی نہیں رکھتے ۔ شاید اس دور کی اعلیٰ سوسائٹی کی عورت کا یہی
 کردار تھا ۔ بدر منیر کے کردار سے میر حسن اپنی کہانی کو سجاتے اور اس
 میں رنگ ضرور بھرتے ہیں لیکن کہانی کا عمل اس سے آگے نہیں بڑھتا ۔ یہ
 کردار چوکھٹے میں لگی ہوئی ایک تصویر کی طرح ہے ۔ ساری کہانی میں وزیر
 زادی نجم النساء کا کردار ہی ایک ایسا کردار ہے جس سے کہانی کا عمل آگے
 بڑھتا ہے ۔ اگر وہ چوکی کا روپ دھار کر چنگل کی راہ نہ لیتی تو ادھر بے نظیر
 کنوئیں میں گھٹ کر مر جاتا اور ادھر بدر منیر آہیں بھرتی اور پھر میں تڑپتی
 رہتی ۔ نجم النساء بھی بدر منیر کی طرح حسین و جمیل ہے مگر اس میں شرارت ،
 شوخی اور ہمت و حوصلہ بہت ہے ۔ بدر منیر اور نجم النساء کے کردار میں یہی
 بنیادی فرق ہے ۔ سحرالبیان کی کہانی کا عمل نجم النساء ہی کا مرہونِ منت
 ہے ۔ وہی بدر منیر کو بے نظیر سے ملاتی ہے ۔ جب وہ خاموش بیٹھنے رہتی ہیں
 تو انہیں پالا پینے کی ترغیب دیتی ہے ۔ بدر منیر اس کے گھٹنے سے دوسرے
 دن ہنار سنگھار کرتی ہے ۔ ولاداری ، خلوص ، حوصلہ ، مقصد کی لکھن اس کی

فطرت کا حصہ ہیں۔ اس کی زبان فہمی کی طرح چلتی ہے۔ جب بدر منیر بے نظیر کو دیکھ کر ناز و ادا دکھلائی دالان میں جا چھپتی ہے تو نجم النساء وہاں جاتی ہے اور ہنسنے ہوئے کہتی ہے :

مجھے چوچلتے تو غوش آتے نہیں ترے ناز سے جا بہ بھائے نہیں
مری طرف لک دیکھ تو ہائے ہائے مثل ہے گم من بھائے ملنا ہلائے

وہ شوخی و شرارت کے ساتھ چالاک اور مسجھ دار بھی ہے۔ وہ جوگی بن کر اپنے مقصد سے ایک لمحے کے لیے بھی غافل نہیں ہوتی۔ اپنے ناز و ادا سے فیروز شاہ کی اکثر شوق گواراؤں کاٹی ہے اور جب فیروز شاہ اس کے قدموں پر گر پڑتا ہے تو چٹا کر اس سے بوجھتی ہے کہ کیا ع ”مرے لینے سے اذیت ہوئی“ اور جب فیروز شاہ اسے اپنی غلامی میں قبول کرنے کے لیے کہتا ہے تو وہ فوراً اپنا مقصد اس کے سامنے رکھ دیتی ہے اور کہتی ہے کہ اگر تو میرا مطلب پر لائے تو شاید تیری مراد بھی بر آئے۔ بدر منیر کی طرح وہ بھی شادی سے چلتے ہی فیروز شاہ کے ساتھ سو جاتی ہے اور اس کا ضمیر آواز نہیں دیتا۔ بدر منیر اور بے نظیر کردار سے زیادہ مریض ہیں لیکن نجم النساء کا کردار واقعی ایک زائد کردار ہے۔ انسانی فطرت و نفسیات کی طرف بدر حسن کی توجہ ضرور ہے جو انہیں دوسرے مثنوی نگاروں سے ممتاز کرتی ہے۔ اس مثنوی میں انہوں نے لڑائی میں تڑپ نہیں دے دی اور نہ کرداروں کا مکمل ناظر یا خاکہ پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ کام مثنوی کی روایت کے دائرے میں نہیں آتا لیکن نجم النساء کے کردار میں وہ اور قصہ گوئی کے نقطہ نظر سے جدید دور کی طرف بڑھتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ نجم النساء کا کردار سحرالبیان کا سب سے متحرک و بیدار کردار ہے اور یہی اس مثنوی کی جان ہے۔ ماہ رخ سونے ہوئے شہزادے بے نظیر پر عاشق ہو کر اسے اڑا لے جاتی ہے اور کہانی میں حرکت پیدا کر دیتی ہے۔ اس پر بھی جسم کی لذت حاوی ہے اور اس کا عشق اس بے حوصلہ ہے۔ چلاہا اس میں اتنا ہے کہ وہ یہ معلوم ہوتے ہی کہ بے نظیر کسی اور پر عاشق ہو گیا ہے، اسے اللہ کنوئیں میں قید کر دیتی ہے اور بے حوصلہ اتی ہے کہ فیروز شاہ کے اتنا کہنے پر کہ وہ اس کے باپ سے کہہ دے گا کہ وہ ایک آدم زاد پر عاشق ہے، اسے آزاد کر دیتی ہے۔ فیروز شاہ بھی عاشق مزاج شہزادہ ہے جو انسان نہیں پری زاد ہے۔ وہ نجم النساء کے عشق میں گرفتار ہو کر بے نظیر کو آزاد کراتا ہے اور کہانی کو ایک رخ دے کر انجام تک پہنچاتا ہے۔

میر حسن نے سحرالبیان کی کتابوں میں انسانیت جذبات ، تفریق مناظر ، حسین مرقعوں ، بزم نشاط اور عالم ہجر کے نقشوں ، تقریبات اور رسوم و رواج کو توازن سے ملا کر اپنے مخصوص انداز بیان میں سخن کا دریا بہایا ہے اور ایک ایسی تخلیق کو وجود بخشا ہے جو اردو ادب میں اس وقت بھی منفرد تھی اور آج بھی منفرد ہے ۔ ”سحرالبیان“ کا شعر اس کے بیان میں ہے ۔ جسے ”باغ و بہار“ الصالوی لٹر کی مثال قائم کرتی ہے اسی طرح الصالوی نظم سحرالبیان میں اپنے کمال پر نظر آئے ہے ۔ افسانے کا مقصد قصہ بیان کرنا ہوتا ہے اس لیے اس میں ایسی زبان استعمال نہیں ہو سکتی جو قصے کے بجائے اپنی طرف توجہ مبذول کرا لے ۔ میر حسن اسی اصول پر عمل کرتے ہوئے ایسی زبان استعمال کرتے ہیں جو قصے کو دکھارے اور اس کا حصہ بن کر آئے ۔ ان کے بیان میں تکلف و تصنع نہیں ہے ۔ ان کی زبان عام بول چال کی زبان ہے جو نظم میں استعمال ہونے کے باوجود لٹریٹ سے قریب ہے اور لٹریٹ سے قریب ہونے والے بھی اس میں شاعری موجود ہے ۔ میر حسن اپنی بات گو بیان کرنے کے لیے ایسے الفاظ استعمال کرتے ہیں جن سے لفظ و معنی کا ایسا ہی رشتہ قائم ہو جیسے روح اور قالب میں ہوتا ہے ۔ الفاظ کی ترتیب ایسی ہو کہ جس سے روانی اور بے ساختگی میں اضافہ ہو اور ذہن براہ راست معنی تک پہنچ جائے ۔ الفاظ سے بیان میں ایسے رنگ بھرے جائیں جو فطری بھی ہوں اور دلکش بھی ۔ اس کے لیے وہ موقع و محل کے مطابق زبان استعمال کرتے ہیں ۔ ہر طبقے اور کردار کی زبان میں اس طبقے کا مخصوص لہجہ اور مزاج بھی موجود رہتا ہے ۔ رمال ، لہجوس اور ہنالت کی زبان کا باریک فرق لک میر حسن کے پیش نظر رہتا ہے ۔ سادگی و پرکاری اس طرز کی جان ہے جس میں جتنے دریا کی روانی بھی ہے اور موجوں کا اتار چڑھاؤ بھی ۔ طرز غزل کی بنیادی صفت غنائیت ہے اور مثنوی کی بیانیہ ہے ۔ میر حسن اپنے طرز میں غنائیہ اور بیانیہ کو ملا کر ایک کر دیتے ہیں ۔ وہ خارجی مناظر میں داخلی کیفیت اور داخلی کیفیات میں خارجی عناصر کو ملا کر شہر و شکر کو دیتے ہیں جس سے ایک ایسا طرز وجود میں آتا ہے جو سحرالبیان کے ساتھ مخصوص ہے ۔ وہ اپنے بیانیہ انداز میں تشبیہات و استعارات کو بھی استعمال کرتے ہیں ، صنائع ہدائع کو بھی برتتے ہیں لیکن تشبیہات ، صنائع ہدائع ، ایہام اور رعایت لفظی طرز بیان میں اس طور پر چھپ جاتے ہیں کہ مثنوی بڑھتے ہوئے محسوس نہیں ہوتا کہ یہ اثر آفرینی تشبیہ یا کسی صنعت کی وجہ سے ہے ۔ فنی اثر پیدا کرنے کے لیے جہاں ضرورت پڑتی ہے ، میر حسن کئی کئی اشعار میں تشبیہات کا استعمال

کرتے ہیں۔ مثلاً وہ منظر جب شہزادہ بے نظیر کو نہلایا جا رہا ہے۔ یا کتنی کئی اشعار میں حسن تعلیل، تہنیں، رعایت لفظی اور ابہام کا استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً وہ منظر جب غیر ملکی ہے کہ شاہزادہ بے نظیر غائب ہو گیا ہے۔

فارسی و اردو شاعری کا ادراک مبالغہ آمیز ہے۔ میں ادراک ہماری روزمرہ کی عام گفتگو میں بھی شامل ہے۔ میر حسن کے طرز میں بھی یہ مبالغہ آمیزی موجود ہے لیکن یہ روزمرہ کے بول چال کے عین مطابق ہے۔ اسی لیے اس میں سادگی و روانی کا احساس رہتا ہے۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو میر حسن نے مشکل اصطلاحات، فارسی الفاظ و تراکیب بھی استعمال کی ہیں لیکن مثنوی کو پڑھتے ہوئے ان میں اجنبیت کا احساس نہیں ہوتا اور یہ میر حسن کے مخصوص طرز کا حصہ بن جاتی ہیں۔ طرز کی اسی سادگی کی وجہ سے صحرائیان کے بہت سے اشعار ضرب المثل بن کر ہماری زبان کا حصہ بن گئے ہیں۔ مثلاً یہ چند شعر :

بوس ہندوہ یا کہہ سولہ کا سن	جوانی کی راتیں مُرادوں کے دن
سدا عیش دوراں دکھاتا نہیں	کیسا وقت بھر ہساتا آلا نہیں
رکے جو کوئی اُس سے رک جائیے	’جھکے آپ سے اس سے جھک جائیے
گیا ہو جب اپنا ہی چھوڑا نکل	کہاں کی رباعی کہاں کی غزل
دو رنگ زمسائے کی مشہور ہے	کبھی سایہ ہے اور کبھی نور ہے
کئی رات حرف و حکایات میں	سحر ہو گئی بات کی بات میں
کسی پاس دولت بسہ روتی نہیں	سدا لساؤ کاغذ کی پتی نہیں

میر حسن کا یہ طرز بیان چونکہ عام بول چال کی زبان اور لہجے سے قریب ہے اس لیے مکالموں نے بھی اس طرز کے اثر کو بڑھایا ہے۔ طرز بیان کی یہ بے ساختہ سادگی میر حسن نے شعوری طور پر گوش و کاوش سے پیدا کی ہے جس میں اختصار نے اثر کو گہرا کر دیا ہے۔

پوری مثنوی میں ہر حصہ تواتر کے ساتھ ایک دوسرے سے پیوست ہے لیکن دو مقام ایسے آتے ہیں جہاں میر حسن کا قلم ایک جگہ ۶۶ عاجز اور دوسری جگہ ۶۷ تھکا ہوا نظر آتا ہے۔ ایک اُس وقت جب پہلی بار بے نظیر اور بدر منیر ایک دوسرے کو دیکھتے ہیں اور دونوں ایک دوسرے پر عاشقی ہو جاتے ہیں۔ شہزادی اس کا اظہار نہیں کرتی اور بے نظیر کو وہیں چھوڑ کر کمر اور چوٹی کا عالم دکھا کر وہاں سے دالان میں چلی جاتی ہے۔ میر حسن جاتی ہوئی بدر منیر کی تصویر اور اس کے تاثرات پیش کرنا چاہتے ہیں اور تقریباً یس شعر لکھتے ہیں لیکن وہ اس عالم کو بیان نہیں کر پاتے۔ یہ اشعار نہ صرف مثنوی کے تناسب

گو بکاڑے ہیں بلکہ مثنوی کی روانی کو بھی متاثر کرتے ہیں۔ خود میر حسن کو بھی اس عجز بیان کا احساس ہے جس کا اعتراف وہ ان اشعار میں کرتے ہیں:

دبا شعر کو گرچہ ہر بار طول و لیکن یہ ہو عرض میری قبول
ہت موٹکائی جو کی میں نے یان کھٹائے کی چاکہ نہ تھی دریاں
تس اوپر جو ہوری نہ رہی مثال ہوئی ہے مری فکر عجب ہر وہال
دوسری جگہ اس مقام پر ان کا قلم تھا، ہوا نظر آتا ہے جہاں سے نظیر و
بدو منیر اور فیروز شاہ و نجم النساء کی شادی کا بیان ہے۔ یہاں یوں محسوس
ہوتا ہے کہ وہ جلدی سے اس مثنوی کو ختم کر دینا چاہتے ہیں۔

آج کی زبان کے اعتبار سے اس مثنوی میں بعض متروک الفاظ بھی ملتے ہیں
جیسے ”کہا لے کہیں اور کاتیاں کہیں“۔ بعض مصرعوں میں جمع بتائے کا وہ طریقہ
بھی ملتا ہے جو میر و سودا کے ہاں بھی ہے اور داغ کے ہاں بھی جیسے ”ادھر
اور ادھر آلیاں جاتیان“۔ میر و سودا کی طرح میر حسن نے بھی کہیں کہیں
علاستہ فاعل ”نے“ کو ترک کر دیا ہے جیسے ”رو دھو کے میں رات کٹی تمام“ یا
”ان کے“ کے بجائے ”انہوں کے“ استعمال کیا جیسے ”انہوں کے جہاں میں بھرے
جیسے دن“ لیکن میر حسن کے ہاں ایسے متروکات کا استعمال میر و سودا کے مقابلے
میں جتنا کم ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ میر حسن لگ آئے لے زبان منبجہ کر
اور صاف ہو گئی ہے۔ عام طور پر اس مثنوی کی زبان وہی ہے جو ہم آج بھی
بولتے ہیں۔ لہجہ لرائی شفیق نے اپنی مثنوی ”توشہ“ آخرت“ ۹۸ (۱۹۲۲ء)
۹۸ - ۱۰۷ء (خ) میں سحرالبیان پر لفظی و معنوی اعتراضات کئے تھے لیکن یہ
وہی اعتراض ہیں جسے الشا نے سحرالبیان کی بھر پر اعتراض کیا تھا اور
جس کا ذکر ہم پچھلے صفحات میں کر چکے ہیں۔ میر حسن کی زبان کا تعلق
بول چال کی زبان سے ہے اس لیے جب میر حسن ع ”ہمیشہ سے ہے اور رہے گا
ہمیشہ“ میں ”ہمیشہ“ کا لفظ استعمال کرتے ہیں اور شفیق اس پر یہ اعتراض کرتے
ہیں کہ ہم نے ہمیشہ نہیں سنا تو انہیں یہ معلوم نہیں ہے کہ شہابی ہند کی بول
چال کی زبان میں یہ لفظ آج بھی اسی طرح بولا جاتا ہے۔ کسی لفظ کا عام رواج
اس کے استعمال کی سند ہے۔ میر نے بھی اسی کو معیار بنایا تھا۔

الطاف حسین حالی نے سحرالبیان کے قصے میں دیو بری کے استعمال کو اس
کا نقص بتایا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ انگریزوں کے تسلط کے بعد ہمارے ملک
کے ادیب و نقاد مالموق التطرت عناصر سے خوف زدہ ہو گئے تھے۔ مغرب کی
ساری زبانوں میں اور خود انگریزی میں دیو بری کے قصے کبھی قابل اعتراض

نہیں رہے۔ ایسویں اور بیسویں صدی میں مافوق الفطرت عناصر مغرب کے ادب میں استعمال ہوتے رہے ہیں لیکن ان کا استعمال اس طور پر ہوا ہے کہ جس سے بے اعتدالی کے بجائے ان پر یقین کرنے کا جذبہ پیدا ہوتا ہے۔ میر حسن کے ہاں بھی چنوں، پریموں اور آدمیوں میں کچھ زیادہ فرق نہیں ہے، اسی لیے وہ کسی طرح سے انہماک اور غیر فطری معلوم نہیں ہوتے۔ سحرالبیان میں پری ماہ رخ، ہریراد نیروز شاہ، بے نظیر، بکر منیر اور نجم النساء سب رومانی دنیا کے ایک بے لوگ نظر آتے ہیں۔ ماری نضا طہانی ہے۔ جدید انشائیت میں جو مافوق الفطرت چیزیں لائی جاتی ہیں، سحرالبیان میں وہ نہیں ہیں۔ اس دور کے لوگ ان سب چیزوں پر یقین رکھتے تھے۔ میر حسن کا مقصد کوئی نظریہ حیات پیش کرتا نہیں تھا۔ انہوں نے جو رومانی دنیا تخلیق کی ہے وہ انسانی تخیل پر گہرا اثر ڈالتی ہے اور خود ایک زندہ چیز بن جاتی ہے۔ یہ ایک فرد اور ایک دور کا رنگین خواب ہے جسے اس طور پر پیش کیا گیا ہے کہ اس کا اثر کبھی ختم نہیں ہوگا۔

میر حسن کی اس مثنوی نے آنے والے دور کی شاعری کو متاثر کیا۔ میر ایس کے مرثیوں پر سحرالبیان کا اثر نمایاں ہے۔ مثنوی گلزار لسم، مزاج و طرز کے اعتبار سے مختلف ہونے کے باوجود، سحرالبیان کے زیر اثر ہی وجود میں آئی۔ سحرالبیان جیسے ہی سامنے آئی عوام و خواص میں مقبول ہو گئی۔ جعفر علی حسرت نے ۱۲۰۰ھ اور ۱۲۰۲ھ (۱۷۸۵ء اور ۱۷۸۷ء) کے درمیان طوطی نامہ لکھا جس پر سحرالبیان کا اثر واضح ہے۔ امیر علی مروت نے سحرالبیان کے جواب میں ایک مثنوی لکھی۔ ۶۹ رنگین نے ”مثنوی دلپذیر“ کے نام سے ۱۲۱۳ھ (۱۷۹۸-۹۹ء) میں سحرالبیان کا جواب لکھا اور میر حسن کی طرح مصحفی، انشا اور جرأت سے اپنی مثنوی کی تار و پود لکھوائیں۔ ان دونوں مثنویوں پر سحرالبیان کے اثرات واضح ہیں۔ لچھمی نرائن نے بھی سحرالبیان کے جواب میں ایک مثنوی لکھی اور ’مسجد للعلم‘ میں اس کے معنی و بیان پر اعتراض کیے۔ شبر علی القسوس نے آصف الدولہ کے ”چتر ہولی“ پر جو مثنوی لکھی اس پر سحرالبیان کی بحر، تکنیک اور انداز کا واضح اثر ہے۔ میر حسن کے ایک اور معاصر مہدی علی عاشق نے ”خاور نامہ“ کے نام سے ۱۲۰۴ھ (۱۷۸۸-۸۹ء) میں ایک مثنوی لکھی جس پر سحرالبیان کا اثر نمایاں ہے۔ اس مثنوی کی اہمیت یہ ہے کہ اس کے کردار ذرا بدلے ہوئے پلاٹ کے ساتھ (سعادت خان) رنگین کے قصہ ”دلپذیر“ (۱۲۱۳ھ/۱۷۹۸-۹۹ء) میں دکھائی دیتے ہیں اور اس کے بعد

جی کردار سیر طلعت ، الجین آراء ، شد ہال جادو گرتی ، پیر مدد ، شاہ فیروز بخت ولہیرہ ، وجب علی بیگ سرور کے "نسانہ عجائب" (۱۹۱۳ء - ۱۹۲۳ء) میں نظر آئے ہیں ۔ لیکن غاور نامہ میں وہ اشتیاق و ایجاز ، وہ تناسب و تزیین نہیں ہے جو سحرالبیان کا جوہر ہے ۔ مرزا محمد تقی ہوس (م ۱۲۵۱ھ) ۲۶ - ۱۸۳۵ء) نے مثنوی گل و جنویر لکھی ۔ اس مثنوی پر بھی سحرالبیان اور گلزار ارم کے اثرات واضح ہیں ۔ ۱۔ "لذت عشق" کے نام سے مرزا شوق کے بھائی آغا حسن نظام نے ایک مثنوی لکھی جو سحرالبیان کا چربہ ہے ۔ میر انیس کے شاگرد سید ولایت علی فردوس نے مثنوی "باغ فردوس" میں سحرالبیان اور گلزار نسیم کی خصوصیات کو ملانے کی کوشش کی ہے ۔ اس کی "پیر گلزار نسیم" کی ، لکھنوی رعایت لفظی بھی وہی ، کہانی "نسانہ عجائب" سے مستعار ہے ۔ زبان اور محاکات سحرالبیان کے ہیں ۔ ۲۔ "مومن خان مومن کی مثنوی" پر بھی سحرالبیان کا اثر واضح ہے ۔ کلکوالٹ کی فرمائش پر میر جادو علی حسینی نے سحرالبیان کو ۱۸۰۲ء میں "نثر ہے نظیر" کے نام سے اردو نثر میں لکھا ۔ انگریزی میں اس کا ترجمہ سی ۔ ڈیہلو ۔ ہاؤڈلریل نے کیا جو ۱۸۷۱ء میں کلکتہ سے شائع ہوا ۔ ۳۔ اس کے بعد ایم ۔ ایچ گوڈ کا انگریزی ترجمہ ۱۸۸۹ء میں اور گریٹنگ کا ترجمہ ۱۹۰۱ء میں کلکتہ سے شائع ہوئے ۔ ۴۔ سروان جی سروان جی آرام نے ۱۸۷۲ء میں ، رونق انارسی نے ۱۸۷۹ء میں ، منشی فقیر محمد تیغ نے ۱۸۸۱ء میں ، ظریف نے بھی اس زمانے میں اور حافظ محمد عبداللہ تیغ پوری نے ۱۸۸۹ء میں سحرالبیان کو فرانسیسی کی شکل دی ۔ ۵۔ ان سب سے پہلے بات واضح ہوتی ہے کہ میر حسن نے مثنوی کی ایک ایسی روایت کو جنم دیا جس کے اثرات اردو ادب پر گہرے پڑے ۔ سحرالبیان کے فن میں جادو کا سا اثر ہے ۔ یہ رنگ اپنی انانیت کی وجہ سے آج بھی جدید زمانے کے رجحانات و مذاق سے لرہب تر ہے ۔ میر حسن ۱۷۷۹ء اشعار کی اس مثنوی سے اردو ادب کی تاریخ میں ہمیشہ زندہ و باقی رہیں گے ۔ اکتے باب میں ہم اس دور کے چند دوسرے قابل ذکر شعرا کا مطالعہ کریں گے ۔ انھارویں صدی اب اپنے انجام کو پہنچ رہی ہے ۔

حواشی

۱۔ تذکرۂ شعرائے اردو : میر حسن ، ص ۲ ، الجین ترقی اردو (بند) دہلی

۱۹۳۰ء -

۲۔ ایضاً : ص ۵۳ -

- ۴۔ دیباچہ دیوان حسن : میر حسن ، ص ۲۳۳ ، مخطوطہ برٹش میوزیم ، لندن۔
- ۵۔ ایضاً ۔
- ۶۔ مجموعہ لغز : قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ محمود شیرانی ، ص ۲۰۲ ، پنجاب یونیورسٹی ، لاہور ۱۹۳۳ ع۔
- ۷۔ مثنویات میر حسن : (دیباچہ) شیر ، انسوس ، ص ۱۷ ، مطبع فولکشور لکھنؤ ۱۹۳۵ ع۔
- ۸۔ تذکرہ شعرائے اردو : ص ۵۳ - ۵۴۔
- ۹۔ تذکرہ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۶۶ ، النجین ترقی اردو ، اورنگ آباد ۱۹۳۳ ع۔
- ۱۰۔ رام بابو حکمیت نے تاریخ ادب اردو میں ، مرزا علی حسن مرتبہ عزلیات حسن ، عبدالہازی آسی ، حسرت موہانی اور احمد اللہ قادری مرتبہ رموز العارفین وغیرہ نے سالر ولادت ۱۱۹۳ دیا ہے ۔
- ۱۱۔ محمود فاروق مصنف میر حسن اور خالدان کے دوسرے شعرا نے یہی سال ولادت دیا ہے ۔
- ۱۲۔ میر ضاحک دہلوی : مضمون از قاضی عبدالودود ، مطبوعہ طنز و خرافت کبیر ، ص ۱۲۶ ، علی گڑھ میگزین ، مسلم یونیورسٹی علی گڑھ ۔
- ۱۳۔ مطبوعہ ہندی : بھگوان داس ہندی ، ص ۱۳۷ ، مرتبہ عطا کاکوی ، پٹنہ ، بہار ۱۹۵۸ ع۔
- ۱۴۔ میر حسن اور ان کا زمانہ : ڈاکٹر وحید قریشی ، ص ۲۰۱ تا ۲۰۳ ، لاہور ۱۹۵۹ ع۔
- ۱۵۔ کلیات میر حسن : دیباچہ میر حسن ، ص ۲۳۲ - ۲۳۳ ، مخطوطہ برٹش میوزیم لندن ، مکتوبہ ۱۲۵۹۔
- ۱۷۔ دائرہ سخن : سراج الدین علی خان آرزو ، مرتبہ ڈاکٹر سید ہد اکرم ، مقدمہ ص ۱۸ ، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان ۱۹۷۳ ع۔
- ۱۸۔ ابن اورینٹل بایو گریفیکل ڈکشنری : ولیم ٹامس ہیل ، ص ۳۳۱ ، ایڈیشن ۱۸۹۳ ع۔
- ۱۹۔ چہار گلزار شجاعتی : پرچرن داس (نلسن) نیشنل لائبریری کلکتہ ، ذخیرہ جادو ناتھ سرکار ، بحوالہ میر حسن - حیات اور ادبی خدمات ، از ڈاکٹر فضل حق ، ص ۹۵ ، دہلی ۱۹۷۵ ع۔
- ۲۰۔ مفتاح التوازیخ : ص ۳۳۵ ، مطبع فولکشور ، کانپور ۱۸۶۷ ع۔

- ۲۱- این اورینٹل باڈی کریٹیکل ڈکشنری : ص ۳۸۶ -
- ۲۲- تذکرۂ شعرائے اردو : ص ۵۳ -
- ۲۳- دیباچہ دیوان میر حسن : ص ۲۴۲ ، غلطوطہ برٹش میوزیم لندن ، سکتوبہ ۱۲۵۹ھ -
- ۲۴- تذکرۂ مسرت الخوا : مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۱۲۳ ، مطبوعہ "معاصر" دائرہ ادب پٹنہ -
- ۲۵- مثنویات میر حسین : دیباچہ شیر علی السوس ، ص ۱۷ - ۱۸ ، مطبع ٹولکٹور لکھنؤ ۱۹۳۵ع -
- ۲۶- تذکرۂ شعرائے ہندی : میر حسن ، لسطہ ۱۱۸۸ھ ، مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری ، ص ۱۷۲ ، اردو پبلشرز ، لکھنؤ ۱۹۷۹ع -
- ۲۷- کلیات میر حسن : غلطوطہ برٹش میوزیم ، ص ۲۴۳ -
- ۲۸- مثنویات میر حسن : دیباچہ شیر علی السوس ، ص ۱۶ -
- ۲۹- خوش معرکہ 'زیبا : سعادت خان ناصر ، مرتبہ مشفق خواجہ ، جلد اول ، ص ۴۱ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۷۰ع -
- ۳۰- کلیات میر حسن : غلطوطہ برٹش میوزیم ، ص ۴ -
- ۳۱- تذکرۂ ہندی : ص ۶۶ -
- ۳۲- ریاض الفصحاء : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۴۰۷ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ع -
- ۳۳- خوش معرکہ 'زیبا : (جلد اول) : مرتبہ مشفق خواجہ ، ص ۴۰ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۷۰ع -
- ۳۴- تذکرۂ شعرائے اردو : ص ۵۳ -
- ۳۶- اے گیٹالاگ اوف کریک ، پوشین اینڈ ہندوستانی میٹو سکرپس ، ص ۶۰۹ کلکتہ ۱۸۵۳ع -
- ۳۷- کلیات میر حسن : مقدمہ ص ۲۴۲ ، غلطوطہ برٹش میوزیم لندن -
- ۳۸- تذکرۂ شعرائے ہندی : میر حسن ، مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری ، اردو پبلشرز لکھنؤ ۱۹۷۹ع -
- ۳۹- تذکرۂ شعرائے اردو : میر حسن ، مرتبہ حبیب الرحمن خان شروانی ، انجمن ترقی اردو (ہند) ، دہلی ۱۹۳۰ع -
- ۴۰- پروفیسر مسعود حسن رفوی ادیب کے مطالعے میں میر حسن کا جو فلسفہ رہا اس میں دس شعر اس سرخی کے تحت درج ہیں ۔ "نرد و اشعار

مفرقہ گدہ در آتش سوخته ہوئے ازاں چمکے زیاد آمد لوشتہ شد۔۔۔
اسلامیہ میر الہی : سعود حسن رضوی ادیب ، ص ۸۲ ، کتاب لکڑ ،
لکھنؤ ۱۹۷۰ ع۔

۳۱۔ تذکرہ شعرائے ہندی : مقدمہ ص ۲۰۔

۳۲۔ اس بحث کے لیے دیکھئے دستور القصاصت : مرتبہ امتیاز علی خان عرشی ،
ص ۶۳ - ۶۹ ، ہندوستان ہریس رامپور ۱۹۳۳ ع۔

۳۳۔ تذکرہ شعرائے اردو : ص ۱۲۸ - ۱۳۵۔

۳۴۔ ایضاً : ص ۱۳۹۔ ۳۵۔ ایضاً : ص ۱۱۳۔

۳۶۔ ایضاً : ص ۲۰۸۔

۳۷۔ نکات الشعراء : ص ۱ ، نظامی ہریس رامپور ۱۹۲۲ ع۔

۳۸۔ مخزن نکات : ص ۳۳ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۶ ع۔

۳۹۔ تذکرہ شعرائے اردو : ص ۱۷۶ - ۱۷۷۔

۵۰۔ ایضاً : ص ۱۵۰۔ ۵۱۔ ایضاً : ص ۱۴۸۔

۵۲۔ ایضاً : ص ۱۰۲ - ۱۰۳۔

۵۳۔ کلیات میر حسن : ص ۲۴ ، مخطوطہ برٹش میوزیم لندن۔

۵۴۔ دستور الانصاحت : میر احمد علی بکنا ، مرتبہ امتیاز علی خان عرشی ،
ص ۵۱ ، ہندوستان ہریس رامپور ۱۹۳۳ ع۔

۵۵۔ مثنویات حسن : جلد اول ، مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی ، مجلس ترقی ادب ،
لاہور ۱۹۶۶ ع۔ اس مجموعے میں سحرالبیان کے علاوہ باقی دوسری گیارہ
مثنویاں شامل ہیں۔

۵۶۔ تذکرہ شعرائے اردو : ص ۵۴۔

۵۷۔ اردو کی تین مثنویاں : ڈاکٹر خان رشید ، ص ۲۸ ، اردو اکیڈمی سندھ
کراچی ۱۹۶۰ ع۔

۵۸۔ اردو مثنوی شمالی ہند میں : ڈاکٹر گیان چند ، ص ۳۰۵ ، الجمن ترقی اردو
(ہند) علی گڑھ ۱۹۶۹ ع۔

۵۹۔ مثنوی میر و سادہ : جالی دہلوی ، مرتبہ میر حسام الدین راشدی ،
ص ۱۰۴ ، انتشارات مرکز تحقیقات فارسی ، ایران و پاکستان ۱۹۷۳ ع۔

۶۰۔ میر حسن اور ان کا زمانہ : ڈاکٹر وحید قریشی ، ص ۴۹۔

۶۱۔ ایضاً : ص ۴۹۔

۶۲۔ اردو کی تین مثنویاں : ص ۲۹۔

- ۶۳- ایضاً : ص ۳۰ -
 ۶۴- تذکرہ شعرائے اردو : ص ۱۱۸ - ۱۲۰ -
 ۶۵- دریائے لطافت : الشاہ اللہ خان الشاہ : ص ۲۴۰ ، الناظر پریس لکھنؤ ، ۱۹۱۶ع -
 ۶۶- مشوہات میر حسن : ص ۶۱ - ۶۲ ، لولکشور پریس ، لکھنؤ ۱۹۳۳ع -
 ۶۷- ایضاً : ص ۱۲۶ - ۱۳۱ -
 ۶۸- شلیق اورنگ آبادی کی ایک نایاب مشنری : الاسر حدیثی سروپری ، ص ۴۷ - ۶۳ ، ماہنامہ قومی زبان ، کراچی ، اگست ۱۹۶۸ع -
 ۶۹- مجموعہ لغز : قدرت اللہ قاسم (جلد دوم) ص ۱۸۰ ، پنجاب یونیورسٹی ، لاہور ۱۹۳۳ع -
 ۷۰- میر حسن اور ان کا زمانہ : ڈاکٹر وحید تریخی ، ص ۵۳۸ -
 ۷۱- لکھنؤ کے چند نامور شعرا : ڈاکٹر سید سلیمان حسرت ، ص ۱۹ اور ص ۳۳ - ۳۷ ، لکھنؤ ۱۹۷۳ع -
 ۷۲- میر حسن اور ان کا زمانہ : ص ۵۵۵ -
 ۷۳- اردو مشنویان : ڈاکٹر گوپی چند تازنگ ، ص ۲۱۹ ، مکتبہ جامعہ ، دہلی ۱۹۶۲ع -
 ۷۴- میر حسن اور ان کا زمانہ : ص ۳۳۴ -
 ۷۵- آرام کے ڈرائے : مرتبہ امتیاز علی تاج (جلد دوم) ، ص ۷ - ۸ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۹ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

- ص ۸۱۹ "اصل این ابن میر غلام حسین ابن میر عزیز اللہ ابن میر برات اللہ ابن میر اساسی موسوی از شاہجہان آباد است۔"
- ص ۸۱۹ "ابن عاجز سخن را سر رشته شاعری اجدادی است کہ امروزی۔"
- ص ۸۲۰ "در عشرہ محرم رحلت اوست عمرش از شصت متجاوز خواهد بود۔"
- ص ۸۲۰ "معرض چون از گردش روزگار بہ لکھنؤ رسیدم رباعی گفتم بزبان فارسی کہ شیخ صاحب لور اللہ مرقدہ از زبان حضرت قبلہ گاہی بہتہ اللہ عاطفہ شدہ بحق ابن عاصی دعائے فرمود و شاہد این نتیجہ دعائے آن بزرگ عالی قدر باشد کہ توین سخن باقم۔"

- ص ۸۲۱ "چهارم میر محمد تقی ، بمشیرہ ژانہ شیخ سراج الدین علی خان آرزو
که سراج محفل شعرا بود از سرصر زمانه خاموش گردیده لقو الله
مراده ، که تخلص میر دارلد ."
- ص ۸۲۱ "آرزو به همراه سالار جنگ برادر نجم الدوله در سال ۱۱۶۸ هـ
لکهنؤ رسید و در این شهر از ثواب شجاع الدوله حقوق دریافت
کرد ."
- ص ۸۲۱ "تاریخ یست و دوم ذی الحجه سنہ مذکور در بلدہ لکهنؤ ثعلفہ
ثواب صفدر جنگ رسید و در حوالی راجہ لول رائے قیام ورؤید .
چون خبر بیماری ثواب صفدر جنگ بپادر در راہ مشہور شدہ بود
و از رسیدن لکهنؤ بعد از دو روز از ہنگامہ فیض آباد کہ متصل
اودہ ست در لکهنؤ شائع شد کہ ثواب صفدر جنگ بپادر از عالمہ
قانی بہ عالمہ جاودانی رحلت نمود ."
- ص ۸۲۳ "واقعہ کہ محزل خود را بیش اوشان می خوانم از راہ شفقت گاہ و
بیکہ اگر غلطی احمالاً می افتد خبردار می کنند . حق تعالی بسیار
سلامت دارد ."
- ص ۸۲۳ "طرز سخن ایشان گہاںی از من سرانجام نہ شد ."
- ص ۸۲۶ "تقریر درین مدت قریب ہفت ہشت ہزار بیت گفتہ باشد و یک
ترکیب بند و یک رموز العارفین گفتہ است کہ مقبول دلہا و مشہور
شدہ است ."
- ص ۸۲۹ "احوال این بزرگوار در تذکرۃ فارسی مسطور است ."
- ص ۸۲۹ "احوال او در تذکرہ خان آرزو مسطور است ."
- ص ۸۳۱ "عشقم ہم عربانی ناموزون ست چرا گہ میم ہا را چنان چسبیدہ
است کہ عین چون چشمہ غزال از میان دم گزردہ است و این
سخت عیب است ."
- ص ۸۳۱ "در قصیدہ و ہجو ہنر بیضا دارد ."
- ص ۸۳۱ "از غزلیات کہ بسیار بہ انداز و طرز ازو می تراود ہلکہ گرم بازاری
او ہمین است ."
- ص ۸۳۱-۴۲ "ہاوجود این زور و قوت شاعری نمک در کلام لیافتہ بتائریں اشعارش
اشہار یافت ."
- ص ۸۴۲ "ہرج و مہم معنی و ناموزون می گوید ."

- ص ۸۳۲ "فکوش سرسری است۔"
- ص ۸۳۲ "اگرچه ریخته در دکن است چون از انجا یک شاعر مربوط برخواسته
 لهذا شروع بنام آنها نکرده۔"
- ص ۸۳۲ "بر چند اکثر الفاظ غیر مانوس . . . مستعمل ایشان است لیکن
 چون موافق زبان دکن راست درست است۔"
- ص ۸۳۲ "چون بنیاد ریخته اول از زبان دکن است تا بریں صاحب سخنان
 این فن و معنی شناسان سفر سخن طرز زبان بر دیار را معیوب نمی
 دانند و پیروی معانی می کنند۔"
- ص ۸۳۲ "این تمه دالت که در نظر صورت شناسان معنی منتهی و فرزند
 پوشیده نه می ماند۔ مثل پندی مشهور است۔"
- ص ۸۳۴ "رموز العارفین گفته است که مقبول دلها گردیده ، مشهور شده
 است۔"
- ص ۸۵۸ "مشهور او (فضائل علی خان) بسیار مشهور است . . . پس
 'دربائے معانی درو سفته . . . قریب بقصد بیت گفته است۔"
- ص ۸۵۸ "میر حسن مرحوم ریخته گو قصه" بے نظیر و بدر منیر را در همین
 وزن موزون کرده است۔"

دوسرے شعرا

دہلی کے جن شاعروں نے لکھنؤ کی نئی ابھرتی ہوئی تہذیب کی ترجمانی کے لیے ، اردو شاعری کو ایک نیا طرز دے کر لکھنؤ کے نئے شعرا کو راستہ دکھایا ان میں میر سوز کے علاوہ جعفر علی حسرت کا نام خاص اہمیت رکھتا ہے ۔ لکھنؤ میں ان کے شاگردوں کی کثرت کی وجہ یہی ہیں تھی ۔ مبتلا نے لکھا ہے کہ ”اس شہر کے اکثر نئے لکھنے والے اس کے شاگرد ہیں۔“ ۱۰ حسرت کے کلیات میں دہلوی روایت ، لکھنوی تہذیب کے نئے رجحانات کے سامنے میر ڈالنی ہوئی محسوس ہوتی ہے ۔ آج کلامی حسرت میں کوئی خاص بات نظر نہیں آتی لیکن اگر آئندہ دور کی لکھنوی شاعری کو ذہن سے نکال کر کلیاتِ حسرت کا مطالعہ کریں تو ہمیں اس میں ایک لیا پن دکھائی دیتا ہے اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ حسرت کے ہاں میر ، سودا اور درد کی روایت کا رنگ بدل رہا ہے ۔ یہ رنگ پورے طور پر حسرت کے ہاں بدلتا نہیں ہے لیکن تبدیلی کا واضح احساس دلانا ہے ۔ حسرت اور سوز اپنے رنگ ۔ جن سے معاملہ ہندی کی شاعری کو ابھارتے ہیں جسے حسرت کے شاگرد فقیر بخش جراث آگے بڑھا کر اپنی انفرادیت کی مسوئیت کو دیتے ہیں ۔ جراث کو لوگ یاد رکھتے ہیں اور حسرت و سوز کو بھول جاتے ہیں ۔ شاعری کے عام قاری کے لیے تو یہ بات اہم ہے کہ کون سا رنگ کس شاعر کے ہاں ابھرا اور اس کی ذات کے ساتھ مخصوص ہو کر رہ گیا لیکن ادب کے مؤرخ کے لیے یہ بات بھی اہم ہے کہ یہ رنگ کن کن رنگوں سے مل کر بنا ہے اور کس طرح لکھوتا ہوا کس شاعر کے ہاں مکمل ہوا ہے ۔ سوز کا مطالعہ ہم پہلے صفحات میں کر چکے ہیں ۔ حسرت نے بھی یہی کام کیا اور اسی لیے انہیں ایک رجحان بنانے والے کی حیثیت سے تاریخِ ادب میں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا ۔ ان کی شاعری کا ست نئی نسل کے شعرا پر چمکے ہیں لیکن مجھے کو دودھ بلانے والی ماں یا داہ کی اہمیت دودھ پینے والے کے لیے ہمیشہ رہتی ہے ۔

جعفر علی حسرت (م ۱۲۰۶/۱۲۰۹ - ۱۲۹۱ع) دلی میں پیدا ہوئے اور یہیں اپنے بڑے - ان کے والد ابوالعباس عطار تھے ۔^۲ احمد شاہ ابدالی نے ، اپنی شکست کا بدلہ لینے کے لیے ، ۱۱۷۰ھ/۱۷۵۷ع میں دلی پر حملہ کر کے جب اسے تھوڑا سا ہٹایا تو وہاں کے باشندے ابھک کر بار بار اپنا گھر دو چھوڑ کر ہجرت کرنے لگے ۔ ”کلیات حسرت“ میں ایک شخص ”نور احوال شاہ جہاں آباد“ ملتا ہے جس میں ابدالی کے حملے اور دہلی کی تباہی کو موضوعِ سخن بنایا ہے ۔ اس شخص سے معلوم ہوتا ہے کہ حسرت اس واقعہ کے عینی شاہد تھے ۔ شخص میں ان کے دل کی آواز اور روح کا کرب شامل ہے ۔ اس زمانے میں وہ اپنے والد کے ہمراہ لکھنؤ پہنچے جہاں اکبری دروازے کے متصل ان کے والد نے عطار کی دوکان کھول لی ۔^۳ اس وقت اودھ کا دارالحکومت لکھنؤ تھا اور شجاع الدولہ کی وزارت قائم تھی ۔ جعفر علی حسرت کب پیدا ہوئے ، اس کا تعین مشکل ہے ۔ کسی نے قرائن سے ۱۱۵۰ھ/۳۸ - ۱۲۴۷ع ان کا سالِ ولادت مقرر کیا ہے ۔^۴ کسی نے ۱۱۵۵ھ/۳۴ - ۱۲۴۲ع کے لگ بھگ مقرر کیا ہے^۵ اور کسی نے ۱۱۳۷ھ/۳۵ - ۱۲۳۳ع مقرر کیا ہے ۔^۶ ۱۱۳۷ھ اس لیے زیادہ ترینر قیاس ہے کہ احمد شاہ ابدالی کے حملے اور شخص ”نور احوال شاہ جہاں آباد“ لکھنے وقت حسرت کی عمر تقریباً ۲۳ سال قیاس کی جا سکتی ہے ۔

دہلی میں رواجِ زمانہ کے مطابق حسرت نے علومِ مروجہ حاصل کیے ۔ علمِ عروض و نواں مرزا فاخر مکیں (م محرم ۱۲۲۱ھ/اپریل ۱۸۰۶ع) سے پڑھے ۔^۷ شاہ کمال نے لکھا ہے کہ وہ ”تمام علوم میں صاحبِ فضل و کمال ہے خاص طور پر حکمت اور فنِ شاعری میں ۔“^۸ ان کے کلیات کے مطالعے سے یہ بات پوری سامنے آتی ہے کہ وہ نہ صرف فارسی بلکہ عربی پر بھی قدرت رکھتے تھے ۔ دیوانِ اول کی پہلی غزل کے چار مصرعے ہی عربی میں ہیں ۔ یہیں سے رشتہ گوئی کی طرف طبیعت مائل تھی ۔^۹ دہلی میں رائے سرب سنگھ دیوانہ کے شاگرد ہونے لیکن جب لکھنؤ میں ان کی شاعری کا ڈنکا بجا تو ان کی شاگردی سے منحرف ہو گئے ۔ میر حسن نے لکھا ہے کہ ”مدت تک رائے سرب سنگھ سے اصلاح لی ہے مگر اب منحرف ہے۔“^{۱۰} تذکرہ ”ذات الشعرا“ ، ”رشتہ گویاں“ اور ”غزنی نکت“ میں ، میر حسن کی طرح ، جعفر علی حسرت کا بھی گویا ذکر نہیں ملتا جس سے واضح ہوتا ہے کہ ان کی شاعری کی شہرت لکھنؤ جا کر ہوئی ۔ ۱۱۷۹ھ (۱۲۶۵ - ۱۲۶۶ع) میں شجاع الدولہ اپنا دارالحکومت لکھنؤ سے فیض آباد لے گئے ۔

اس وقت تک حسرت شاعر کی حیثیت سے مشہور ہو چکے تھے اور عزت و احترام کی نظر سے دیکھے جاتے تھے۔ کچھ عرصے بعد حسرت بھی لکھنؤ سے فیض آباد آ گئے اور آکیاؤں اشعار کا ایک قصیدہ، جو ان کے کلیات میں موجود ہے، شجاع الدولہ کی خدمت میں پیش کیا جس میں فیض آباد آنے کی خواہش کا اظہار بھی کیا ہے :

دل میں حسرت مرے ایک عمر سے تھی سو بارے
شکر اللہ کہ اب مجھ کو یہاں لایا ملک

اس وقت تک سودا فرخ آباد سے فیض آباد نہیں پہنچے تھے۔ شجاع الدولہ سے حسرت کے متوسل ہونے کا کوئی ثبوت نہیں ملتا۔ اس زمانے میں حسن علی خان یاس، جو نواب عالیہ کے متوسلانِ ثربیہ میں سے تھے، حسرت سے مشورۂ سخن کرتے تھے۔ ۱۲ شجاع الدولہ کی وفات کے بعد جب آصف الدولہ نے لکھنؤ کو اپنا مستقر بنا لیا تو حسرت بھی لکھنؤ آ گئے اور آصف الدولہ کی مدح میں ایک قصیدہ لکھا۔ چنانچہ وہ آصف الدولہ کے دربار سے وابستہ نہیں ہوئے بلکہ نواب محبت خان محبت ہی سے ہمیشہ استاد منسلک رہے۔ آصف الدولہ کے ہاں ہے، پابندی کے ساتھ، وظیفہ لہ ملنے پر جب محبت خان محبت دادرسی کے لیے کلکتہ گئے تو حسرت نے ایک قصیدہ لکھا جس میں محبت خان سے اپنی عزیت و محبت اور دوری و سہجوری کو موضوعِ سخن بنایا۔ یہ قصیدہ بھی کلیاتِ حسرت میں موجود ہے۔

۱۱۹۸ھ/۸۸ - ۱۷۸۳ع میں مرزا جہاندار شاہ لکھنؤ آئے اور ۱۲۰۰ھ/۱۷۸۶ع کے آخر میں بتاؤس چلے گئے تو کچھ مدت حسرت جہاندار شاہ کے بھی ملازم رہے۔ ۱۳ لیکن اسی اثناء میں حسرت کے والد کی وفات ہو گئی اور وہ مرزا جہاندار شاہ کی ملازمت چھوڑ کر والد کی دوکان پر آ بیٹھے جہاں کسی بزرگ کی صحبت کا یہ اثر ہوا کہ انھوں نے لباسِ دلہا ترک کر کے گوشہ نشینی اختیار کر لی۔ ۱۴ شاہ کمال نے لکھا ہے کہ مرشد نے ان کا نام منصور علی رکھ دیا تھا اور درویشی اختیار کرنے کا واقعہ مرنے سے چار سال قبل پیش آیا۔ ۱۵ حسرت کی وفات ۱۲۰۶ھ (۱۷۹۱ - ۱۷۹۲ع) میں ہوئی۔ اس کے معنی یہ ہوتے کہ ۱۲۰۲ھ/۸۸ - ۱۷۸۷ع میں انھوں نے گوشہ نشینی اختیار کی۔ حسرت کی وفات پر ان کے شاگرد رشید قلندر بخش جرأت نے دو رباعیاں لکھیں جن سے سالر وفات

۵۱۲.۶ برآمد ہوتا ہے۔

۵۱۱۸۵ (۵۲ - ۱۷۷۱ء) کے لگ بھگ جب سودا نرخ آباد سے فیض آباد آئے تو حسرت کی شاعری و استاد کی ہر طرف دھوم تھی۔ ان کے شاگرد لکھنؤ و فیض آباد میں پھیلے ہوئے تھے اور اتنی تعداد میں تھے کہ حسرت خود بھی ان کو نہیں پہچانتے تھے۔ ۱۶ سودا کے آتے ہی جب حسرت کی شاعری اور مقبولیت کا سورج گہنائے لکا تو انہوں نے سودا کے کلام پر اعتراضات شروع کیے۔ پکٹانے لکھا ہے کہ ”مطالعہ“ شاعری اور معلومات فن کی وجہ سے، جو اسے حاصل ہے، سلطان الشعرا سے بھی مقابلہ کرنا چاہتا ہے۔ ۱۷ سعادت خان ناصر نے بھی اسے لکھا ہے کہ ”جب دور دور مرزا رفیع السودا چہار فانگ پند میں بلند اور گھر شکن پر خود پسند ہوا اس نے بازار کو اپنے ٹھنڈا دیکھا اور مرزا رفیع پر ہت حوصلگی سے معترض ہوئے لگا۔ ۱۸ اسی زمانے میں سودا نے شجاع الدولہ کی مدح میں ایک قصیدہ لکھا جس کے اس شعر پر:

نور خورشید ہو شب گھر سے فلک کے زائل

نور معنی سے مری بیت کے، ہے دور زوال

حسرت نے یہ اعتراض کیا کہ ”نور خورشید کا شب کو زائل نہیں ہوتا۔ ۱۹ جب بات بہت بڑھی تو نواب فضل حسین خان علامہ ”حکیم بنے اور حسرت و سودا نے اپنے اپنے دلائل ان کے سامنے پیش کیے۔ نواب نے دلائل من کر فیصلہ سودا

ف۔ دونوں قطعوں سے مختلف سنہ برآمد ہوئے ہیں۔ ایک قطعے کے اس مصرع ”میں گفتم کہ خسرو زمین سرد“ کے آخری تین لفظوں سے ۵۱۲۱۷ لفظے ہیں۔ اگر ”خسرو زمین سرد“ بڑھا جائے تو ۵۱۲۰۷ بنتے ہیں۔ (کیات جرات: مرتبہ اقتدا حسن، جلد دوم، ص ۲۲۵، فیلیز، اطالیہ ۱۹۷۱ء) لیکن اس قطعے کے پیشہ نظر جس سے ۵۱۲۰۶ برآمد ہوتے ہیں (دیکھئے کیات جرات: مرتبہ اقتدا حسن، جلد دوم، ص ۲۱۱) یہ قطعہ ناقابل اعتبار ہو جاتا ہے۔ مشفق خواجہ نے بھی یہی لکھا ہے کہ ”۵۱۲۰۶ کے حق میں اتنے قوی دلائل ہیں کہ اس قطعے کو نظر انداز کیا جا سکتا ہے۔“ (اردو نامہ گواہیں، شمارہ ۵۰، ص ۱۳۸)۔ شاہ کمال نے مجمع الانتخاب (تین تذکرے: ص ۷۹) میں لکھا ہے کہ ”عمرہ دولزہ سال میں شود کہ از قضائے الہی الظال فرمود، چنانچہ رباعی میان جرات صاحب بنام ابن بزرگ وار ہاں زمان گنتہ بود کہ۔“ مجمع الانتخاب ۵۱۲۱۸ میں مکمل ہوا اور اس سے بھی ۵۱۲۰۶ میں حسرت کی وفات کی تصدیق ہوتی ہے۔ (ج ۵ ج ۶)

کے حق میں دیا اور کہا کہ "نور غورشد کا زائل ہونا تاریخِ شب سے ظاہر اور ثابت اور فروغِ گوگب اس پر حجت ہے۔" ۲۰۱ اس سے تعلقات میں اور گہرہ پڑ گئی اور حسرت نے جب "نصیدہ در مدح امام علی موسیٰ رضا" لکھا تو اس میں بھی سودا پر اعتراض کرتے ہوئے اسی بات کو دہرایا۔ اس نصیدے میں سودا کے علاوہ لوہاب تغزل حسین خاں کے فیصلے کی طرف بھی واضح اشارے موجود ہیں۔ ۲۰۱ سودا نے حضرت علی موسیٰ رضا کی مدح میں نصیدہ لکھتے ہوئے حسرت اور ان کے استاد مرزا قاسم مکیں پر بغیر نام لیے اعتراضات کیے۔ ۲۰۲ سودا سوز کے نام سے ایک ہجویہ رباعی کہہ چکے تھے، جس کا ذکر ہم سوز کے ذیل میں کر آئے ہیں۔ اسی زمانے میں سودا نے حسرت کی اس غزل پر

چون برق گمہ چمکے تری شمشیر ہوا پر

سب سرخ ہوا جسے ہوئے سیر ہوا پر ۲۰۳

ایک غزل کہی جس میں عطاری کی رعایت سے دواؤں کے نام اور مضمون بالندہ لکھے تھے اور مقطع میں برابر راحت حسرت پر یوں چوٹ کی تھی :

حسرت ہے لٹورا سا مرے سامنے سودا

سرخ گو چپ میں نے کیا زہر ہوا پر

حسرت نے بھی طب کی رعایت سے دو ہجویہ رباعیاں ۲۰۴ کہیں اور ان میں سودا پر چوٹی کی :

باجی میاں بہ چڑھ کے اب کہتا ہے

خلقت سے منور رہہ مرا بسلا ہے

شاعر کہتے ہیں خابہ پر ہے میاں

جس قصہ کہلا بیڑوے تجھے سودا ہے

اس ہنگامے میں باجی جو کہی آ نکلیے

جتنے شاعر ہیں اول سے غوغا نکلیے

سودا ہی ہے بچو کا دوا ایسا چلاب

جو کالہ کی راہ اوس کا سودا نکلیے

لیکن سودا نصیدے اور ہجو کے بادشاہ تھے۔ ان کے سامنے حسرت نہ ٹھہر سکے اور دیکھنے ہی دیکھنے سودا اودہ کی ادبی لغت پر چھا گئے۔

حسرت کی دو تصانیف ہیں۔ ایک "کلیاتِ حسرت" اور دوسری منظوی

"طوطی نامہ"۔ "کلیاتِ حسرت" گم و بھی چند امتثالِ سخن پر مشتمل ہے۔ اس

میں دو دیوان غزلیات کے ہیں۔ پہلا دیوان ۱۱۹۲ھ/۱۷۷۸ء میں مکمل و مرتب ہوا۔ حسرت نے خود اس کی تاریخ لکھی جس کے آخری مصرع ”اگر طے یہ ہوا تمام باب صنعت“ سے ۱۱۹۲ھ برآمد ہوتے ہیں۔ دوسرے دیوان میں ۱۱۹۲ھ/۱۷۷۸ء سے وفات تک کا کلام شامل ہے لیکن اس پر کوئی قطعہ تاریخ درج نہیں ہے۔ کلیات میں ایک دیوان رباعیات بھی شامل ہے جسے مختلف اہل علم میں تسلیم کیا گیا ہے۔ ہر فصل پر عنوان دیا گیا ہے اور ہر فصل میں مختلف عنوانات کے تحت رباعیات کہی گئی ہیں۔ اس میں ایک فصل ”در شہر آقوب“ ہے جس میں قاضی روایت کے مطابق مختلف پشہ ور طبقوں کے لڑکوں کو موضوع سخن بنایا گیا ہے۔ ایک فصل میں مختلف صنائع کو مختلف رباعیات میں استعمال کیا گیا ہے۔ مشکل ہی سے کوئی صنعت ایسی ہوگی جو استعمال میں نہ آئی ہو۔ فن شعر کے نقطہ نظر سے یہ فصل اہم ہے۔ ان کے علاوہ ۸ قصیدے ہیں جن میں باغ وحدت، نعت و منقبت میں ہیں اور تین شجاع الدولہ، آصف الدولہ اور نواب محبت خان محبت کی مدح میں لکھے گئے ہیں۔ ۱۱ غنسی، ایک واسوز اور ایک غنسی ”در احوال شاہ جہاں آباد“ ہے۔ غنسی میں حسرت نے احمد شاہ ابدالی کے حملے کے بعد دہلی اور اہل دہلی کی حالت کو بیان کیا ہے۔ لکھا ہے کہ افغانوں کے ظلم سے دلی ایسی برباد ہوگئی ہے جسے بادِ غزلبے چمن کی حالت ہو جاتی ہے۔ باغ ویران اور نہری خشک ہیں۔ چاروں طرف ٹوٹے ستون اور خراب بڑے ہیں۔ بربادی کی وجہ سے جنگیوں کو پہچاننا مشکل ہو گیا ہے۔ شہر اب اہل کمال اور اہل ہنر سے خالی ہو گیا ہے۔ وزیر الممالک عباد الملک نے دیوان خاص کی چھت کی چاندی اٹوا کر لکھنؤ بھیج دی ہے۔ خواجہ سرا فاتحہ گزر رہے ہیں۔ شاعر، بر، سوداگر، سپاہی سب تباہ حال ہیں۔ چور اچکنوں کی بہت آتی ہے۔ سارا معاشرہ اخلاقی گراؤ کا شکار ہے۔ حسرت نے لکھا ہے کہ یہ تباہی معاشرے کی بد اعمالیوں کی وجہ سے آئی ہے۔ ع ”ہمارے آگے یہ آئے ہمارے ہی اعمال“۔ حاتم، قاجی، سودا، میر اور لائیم کے شہر آقوبوں کی طرح حسرت کا یہ شہر آقوب بھی تاریخی اہمیت کا حامل ہے۔ حسرت کے قصیدوں میں وہ علویت و شکوہ نہیں ہے جو سودا کے قصیدوں کی جان ہے۔ ان کے کلیات کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ ان کی شاعری فنی اعتبار سے قابل ذکر ہونے کے باوجود بے رس ہے۔ ان ساری اصلاحی سخن میں جن اصناف پر نظر نہ پڑتی ہے وہ غزل اور مثنوی ہیں۔

حسرت کی دوسری قابل ذکر تصنیف مثنوی ”طوطی نامہ“ ہے۔ بعض

اہل علم کے خیال ہے کہ یہ مثنوی جعفر علی حسرت کی نہیں بلکہ میر جہ حیات (ہیت قل خان) حسرت عظیم آبادی کی ہے ، لیکن یہ خیال اس لیے درست نہیں ہے کہ یہ مثنوی حسرت عظیم آبادی کے دیوان میں شامل نہیں ہے ۔ اس پر انکر نے اپنی وضاحتی فہرست ۲۵ صفحہ ۱۷۷ جعفر علی حسرت ہی کی تصنیف بتایا ہے ۔ گورمان دلاسی نے "تاریخ ادب ہندوستانی" ۲۶ کے دوسرے ایڈیشن میں اپنی پچھلی غلطی (کہ میر جہ حیات حسرت کی تصنیف ہے) کو خود درست کر کے اسے جعفر علی حسرت کی ہی تصنیف بتایا ہے ۔ اگر یہ مثنوی کلیات جعفر علی حسرت کے اکثر خطوط میں شامل نہیں ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ مثنوی "سحر البیان" کی مقبولیت کے فوراً بعد لکھی گئی ہے ۔ سحر البیان ۱۱۹۹ھ / ۸۵ - ۸۶ ع میں مکمل ہوئی ۔ محرم ۱۲۰۱ھ / ۸۶ ع میں میر حسن نے وفات پائی ۔ ۱۲۰۰ھ / ۸۶ - ۸۷ ع میں حسرت مرزا جہانداز شاہ کے ملازم تھے ۔ اسی سال جہانداز شاہ لکھنؤ سے بنارس چلے گئے ۔ ان کے بنارس جانے سے پہلے جب حسرت کے والد کا انتقال ہوا تو انھوں نے جہانداز شاہ کی ملازمت چھوڑ دی اور اپنے والد کی دوکان پر آ بیٹھے ۔ مرنے سے چار سال پہلے یعنی ۱۲۰۲ھ / ۸۸ - ۸۹ ع میں انھوں نے نوکری دلیا کر کے درویشی اختیار کر لی ۔ گویا یہ مثنوی ۱۲۰۰ھ اور ۱۲۰۲ھ / ۸۸ - ۸۹ ع کے درمیان لکھی گئی ۔ اسی سال وہ گوشہ نشین ہو گئے اور یہ مثنوی ان کے کلیات میں شامل نہ ہو سکی ۔ اس وقت حسرت اپنی شہرت و استاد کی اس منزل پر تھے کہ حسرت سے نہیں صرف جعفر علی حسرت ہی کی طرف جاسکتا تھا ۔ فوراً ولیم کالج کے نسخے منکوبہ ۱ ربیع الثانی ۱۲۱۶ھ میں بھی صرف حسرت تخلص ملتا ہے ۔ انجمن ترقی اردو پاکستان کے خطوط میں بھی "سیاں حسرت صاحب مقنور" کے الفاظ ترتیب میں ملتے ہیں ۲۸ اس سلسلے میں مشفق خواجہ کی دلیل یہ ہے کہ حسرت کے نام کے ساتھ "سیاں" کا لفظ ، جو انجمن کے نسخے میں ہے ، جعفر علی حسرت کے نام کے ساتھ تو ملتا ہے لیکن میر جہ حیات حسرت کے نام کے ساتھ نہیں ملتا ۲۹۔ ان وجوہات کی بنا پر "طوطی نامہ" ہلا شبہ جعفر علی حسرت ہی کی تصنیف ہے ۔

طوطی نامہ تقریباً دعائی ہزار اشعار پر مشتمل ایک طویل مثنوی ہے جس میں راجہ اند کے بیٹے طوطی اور بھیلوں کے راجہ دھنی کی بیٹی شکرپارا کے عشق کی داستان بیان کی گئی ہے ۔ طوطی شکرپارا کی تصویر دیکھ کر اس پر عاشق ہو جاتا ہے ۔ طوطی کی حالت زار دیکھ کر استاد رام چند ، راجہ اند سے

سفر طے کرتا ہے کہ شادی کا پیغام بھیجا جائے۔ بروہن الوہی، جو شکرہارا کی تصویر بنا کر لایا تھا، پیغام لے کر جاتا ہے لیکن راجہ دھنی ناراض ہو کر جواب میں تیر گناں بھجوا دیتا ہے۔ الوہی وہاں سے روانہ ہوتا ہے تو وزیر کی بیٹی امرت اسے اپنے گھر لے جاتی ہے اور شکرہارا کو بھی وہیں بلوا لیتی ہے۔ شکرہارا بھی، طوطی کی باتیں معلوم کر کے، اس پر عاشق ہو جاتی ہے۔ ادھر الوہی اور امرت بھی ایک دوسرے پر عاشق ہو جاتے ہیں۔ واپس آ کر الوہی، راجہ اتند کو سب کچھ بتاتا ہے۔ راجہ اتند فوج لے کر راجہ دھنی پر حملہ کرتا ہے اور شکست دے کر پھر شادی کا پیغام دیتا ہے۔ راجہ دھنی اس شرط پر راضی ہوتا ہے کہ وہ طوطی کو گھر داماد رکھے گا۔ راجہ اتند اس بات کو مان لیتا ہے اور دونوں کی شادی ہو جاتی ہے۔ چند روز بعد کانا بھیل، راجہ دھنی کے کہنے سے، طوطی کو ہلاک کر دیتا ہے۔ خمدہ شکرہارا بہ سوچ کر کہ شاید طوطی کا پا پلٹ کر کسی اور جسم میں چلا گیا ہو، اس کی لاش کو ایک صندوق میں چھپا دیتی ہے۔ ایک دن باغ میں ایک طوطا درخت پر آ کر بیٹھتا ہے اور اسے اپنی مینا کی گھنائی سناتا ہے جو دراصل شکرہارا کی آپ بیٹی تھی۔ شکرہارا طوطے کو بتاتی ہے کہ اس کے شوہر کی لاش محفوظ ہے۔ دوسرے دن طوطا آیا تو شہزادی نے اسے وہ لاش دکھائی۔ طوطے کی روح کلپا پلٹ کے فریضے فوراً شہزادے کے جسم میں داخل ہو گئی۔ طوطی زندہ ہو گیا اور وہ دونوں وہاں سے بھاگ نکلے۔ راستے میں جب وہ تھک کر بے خبر سو رہے تھے، ایک شہزادہ شکرہارا کو چپکے سے اٹھا کر طلسمات کی سرزمین میں لے گیا۔ طوطی کی آنکھ کھلی تو وہ گھوڑوں کے سون کے نشانوں پر چلتا چلتا ایک دریا پر پہنچا۔ دریا چڑھا ہوا تھا اور اسے ہار گھروا مشکل تھا۔ وہ وہیں جوگی بن کر بیٹھ گیا۔ ایک دن ایک ہرن اور برنی وہاں آئے۔ کچھ دیر بعد ہرن جوگی بن گیا اور برنی بری بن گئی۔ انھوں نے طوطی کو سمجھایا کہ عقلمند لوگ صورت کے پیچھے نہیں بھاگتے لیکن طوطی نے گھبراہٹ میں انکیاں ایک سی نہیں ہوئیں۔ انھوں نے بھڑ روپ بدلا اور اب طوطی کیا دیکھتا ہے کہ سامنے استاد رام چند اور امرت کھڑے ہیں۔ انھوں نے بتایا کہ ہمیں طوطے نے خبر دی تھی کہ دریا ہار کاتورو دیس میں شکرہارا برہم کی قید میں ہے۔ ہم انکو تھیں کے زور سے واپس آئے ہیں۔ وہاں تو برہم بھی بر نہیں مار سکتا اور برہم کی چن لال نے شکرہارا کو بین بنا لیا ہے۔ یہ کہہ کر رام چند نے اپنی انکو تھیں طوطی کو دی اور کہا کہ اس پر کوئی سحر اثر نہیں کرے گا۔ تو جا اس طلسم

کی فتح قیرے مندر میں ہے ۔ سب گنج و مال بچہ کو ملے گا اور ہرمز کی بین لال میں لون گا ۔ شہزادہ روانہ ہوا اور انکونھی کے ذریعے مہیات سر کرتا محل کے اندر پہنچ گیا ۔ لال نے اسے غسل دیا اور اپنی اداؤں سے اسے لبھا لیا ۔ اتنے میں اسرت وہاں پہنچ گئی اور کہا ”تم لال کے چاؤ میں آ گئے ۔ جلدی سے انکونھی پر نگاہ کرو ورنہ قیام ہو جاؤ گے ۔ شہزادے نے انکونھی کو دیکھا اور ہدایت کے مطابق سرخ رنگ کے بیڑ کو جڑ سے اکھاڑ دیا ۔ جیسے ہی بیڑ اکھڑا ایک دیو برآمد ہوا اور منہ پھاڑ کر طوطی کی طرف بڑھا ۔ طوطی نے انکونھی اس کے منہ میں ڈال کر اسے چلا کر بھسم کر دیا ۔ یہ دراصل ہرمز تھا ۔ ہرمز کے مرنے ہی لال پری اکیل رہ گئی ۔ لال پری نے اپنے بھائی ہرمز کی موت کا بدلہ لینے کے لیے سحر کی آگ روشن کی اور طوطی کو مار کر ایک ارنکھی پر لٹا دیا ۔ شکرہارا نے پوچھا کہ یہ کسی کی لاش ہے تو اس نے کہا یہ طوطی کی لاش ہے جسے کسی نے مار دیا ہے ۔ یہ سن کر وہ سستی کے لیے تیار ہونے لگی کہ اتنے میں ایک جوگی آیا اور ”باطل السحر“ پڑھ کر اسے زندہ کر دیا ۔ لال سنانے میں آگئی اور کچھ دیر بعد جوگی سے کہا یہ ہنر مجھے بھی سکھا دو ۔ جوگی نے (جو دراصل رام چند تھا) جواب دیا ہاں ، جب تم میرے گھر آؤ گی ۔ اس کے بعد جو کچھ انکونھی پر لکھا آتا رہا یہ لوگ وہی کرتے رہے ۔ طلسم فتح ہو گیا اور سارا گنج و اسباب ان کے ہاتھ آ گیا ۔ بت اور مورتیاں انسان بن گئیں اور رام چند کے برائی بن گزر لال کو لیاہنے چلے ۔ اس کے بعد شکرہارا طوطی کو لے کر راجہ اند کے شہر پہنچی اور ہر طرف خوشی کے شادیاں پھینے لگیں ۔ اس کہانی میں کئی ذیلی قصے ہیں ۔ کئی مہیات ہیں اور نئی نئی ایجاد کیوں نئے کہانی میں دلچسپی کو برقرار رکھا گیا ہے ۔

طوطی لالہ کو بڑھتے ہوئے بار بار یہ محسوس ہوتا ہے کہ مثنوی سحر البیان کی مقبولیت کو دیکھ کر جعفر علی حسرت کو اس مثنوی کے لکھنے کا خیال پیدا ہوا ۔ اس مثنوی کے عام مزاج اور موضوعات پر سحر البیان کا اثر بہت واضح ہے ۔ مثلاً میر حسن نے اپنی مثنوی سحر البیان کے ہر حصے میں ”ساقی“ سے خطاب کیا ہے ۔ حسرت نے بھی یہی کیا ہے ۔ میر حسن نے منظر کشی پر بہت زور دیا ہے اور باغ ، خالہ باغ ، برات ، سراپا اور محفلوں کے خوبصورت مناظر اپنی مثنوی میں پیش کیے ہیں ۔ یہی کام جعفر علی حسرت نے اپنی مثنوی میں کیا ہے ۔ میر حسن نے اپنی مثنوی میں پیر و غم ، وصل و خوشی اور دوسرے انسانی جذبات کی تصویریں اتاری ہیں ۔ یہی کام جعفر علی حسرت نے کیا ہے ۔ سحر البیان

میں مدد بخبری شہزادہ کے نظیر کو برستان لے جاتی ہے جہاں کی ہر چیز طلسم کے زیر اثر ہے۔ ”طوطی نامہ“ میں ہرگز بھی شکر ہارا کو نصر طلسم میں لے جاتا ہے جہاں کی ہر چیز طلسم کے زیر اثر ہے۔ ”سحرالبیان“ میں ہار منیر الہائی غم کی حالت میں عیش ہانی کو گانے کے لیے ہلاتی ہے۔ ”طوطی نامہ“ میں شکر ہارا اپنا غم بھلانے کے لیے ہلاس نلسی گانے والی کو ہلاتی ہے۔ ”سحرالبیان“ میں وزیر زادی نجم النساء جوگی کا روپ دکھاتی ہے۔ ”طوطی نامہ“ میں النوب جوگی بن کر سامنے آتا ہے اور وزیر زادی امرت اس کے ساتھ ہے۔ ”سحرالبیان“ میں بے نظیر کو غسل دیا جاتا ہے اور میر حسن اس کا دلکشی منظر کھینچتے ہیں۔ ”طوطی نامہ“ میں لال پری شہزادہ طوطی کو غسل دیتی ہے اور حسرت اس کی تصویر اٹارتے ہیں۔ اسی طرح برات اور شادی کے لاشے دونوں کے ہاں ملتے ہیں اور ان میں بڑی مماثلت ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ طوطی نامہ لکھنے وقت سحرالبیان حسرت کے ذہن پر چھائی ہوئی ہے اور وہ اس سے بہتر متوی لکھنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ ان اثرات کو ہم چند مثالوں سے واضح کرتے ہیں :

طوطی نامہ

سحرالبیان

یوں چمکتا تھا غسل سے وہ بدن
جس طرح آٹھے میں مد کی کون
بولدیں ہانی کی بالوں میں کہے تو
چمکے بدل میں جس طرح چنگو
ہسترد اور ساعد اور اس کا ہاتھ
گو مصور تو کھینچ لایا ساتھ
وہ گھر بات بات میں بل کھانے
شکل وہم و خیال کی دکھلانے
بیشی زانو بہ غم سے سر کو جھکا
کسی نے کچھ جو پوچھا تو نہ کہا
آلو آئے سو یں کئی چپکے
ہند آئی تو ہڑ دہی چپکے

نہانے میں یوں تھی بدن کی دمک
برسنے میں بیل کی جیسے چمک
میں سے تھا بالوں کا عالم عجب
نہ دیکھی کوئی خوب تر اس سے شب
وہ ساعد وہ بازو ہرے گول گول
برابر سو الہاس کے جس کا مول
گھر کو کہوں کیونکہ میں اس کے بیچ
نہ آوے نظر تو ہے قسمت کا بیچ
دوانی میں ہر طرف پھرنے لگی
درختوں میں جا جا کے گرنے لگی
غضا زلدکنی سے ہونے لگی
جانے سے جا جا کے مرنے لگی

کی فتح قبر سے مفقود میں ہے۔ سب گنج و مال نیکہ کو ملے گا اور ہرمز کی بہن لال میں لوں گا۔ شہزادہ روانہ ہوا اور انکوٹھی کے قریبے مہات حر کرتا محل کے اندر پہنچ گیا۔ لال نے اسے غسل دیا اور اپنی اداؤں سے اسے لبھا لیا۔ اتنے میں اسرت وہاں پہنچ گئی اور کہا ”تم لال کے چاؤ میں آ گئے۔ جلدی سے انکوٹھی پر نگاہ کرو ورنہ تباہ ہو جاؤ گے۔ شہزادے نے انکوٹھی کو دیکھا اور ہلاکت کے مطابق سرخ رنگ کے لٹکے کو جڑ سے اکھاڑ دیا۔ جیسے ہی لٹکے اکھڑا ایک دیو برآمد ہوا اور منہ پہاڑ کو طوطی کی طرف بڑھا۔ طوطی نے انکوٹھی اس کے منہ میں ڈال کر اسے چلا کر بھسم کر دیا۔ یہ دراصل ہرمز تھا۔ ہرمز کے مرے ہی لال ہری اکلی رہ گئی۔ لال ہری نے اپنے بھائی ہرمز کی موت کا بدلہ لینے کے لیے سحر کی آگ روشن کی اور طوطی کو مار کر ایک اوتھی پر اٹا دیا۔ شکرہارا نے پوچھا کہ یہ کسی کی لاش ہے تو اس نے کہا یہ طوطی کی لاش ہے جیسے کسی نے مار دیا ہے۔ یہ سن کر وہ سنی کے لیے تیار ہونے لگی کہ اتنے میں ایک جوگی آیا اور ”باطل السحر“ بڑھ کر اسے زندہ کر دیا۔ لال سناٹے میں آ گئی اور کچھ دیر بعد جوگی سے کہا یہ ہنر مجھے بھی سکھا دو۔ جوگی نے (جو دراصل رام چند تھا) جواب دیا ہاں، جب تم میرے گھر آؤ گے۔ اس کے بعد جو کچھ انکوٹھی پر لکھا آتا رہا یہ لوگ وہی کرتے رہے۔ طلسم فتح ہو گیا اور سارا گنج و اسباب ان کے ہاتھ آ گیا۔ بت اور مور تیاں انسان بن گئیں اور رام چند کے براتی بن کر لال کو تھانے چلے۔ اس کے بعد شکرہارا طوطی کو لے کر راجہ اند کے شہر پہنچا اور ہر طرف خوشی کے شادبازے ہونے لگے۔ اس کہانی میں کئی ذیلی قصے ہیں۔ کئی مہات ہیں اور نئی نئی ایجاد کیوں سے کہانی میں دلچسپی کو برقرار رکھا گیا ہے۔

طوطی نامہ کو بڑھنے ہوئے بار بار یہ محسوس ہوتا ہے کہ مثنوی سحر الہیان کی مقبولیت کو دیکھ کر جعفر علی حسرت کو اس مثنوی کے لکھنے کا خیال پیدا ہوا۔ اس مثنوی کے عام مزاج اور موضوعات پر سحر الہیان کا اثر بہت واضح ہے۔ مثلاً میر حسن نے اپنی مثنوی سحر الہیان کے ہر حصے میں ”ساقی“ سے خطاب کیا ہے۔ حسرت نے بھی یہی کیا ہے۔ میر حسن نے منظر کشی پر بہت زور دیا ہے اور باغ، خانہ باغ، برات، سراپا اور محفلوں کے خوبصورت مناظر اپنی مثنوی میں پیش کیے ہیں۔ یہی کام جعفر علی حسرت نے اپنی مثنوی میں کیا ہے۔ میر حسن نے اپنی مثنوی میں ہجر و غم، وصل و خوشی اور دوسرے انسانی جذبات کی تصویریں اتاری ہیں۔ یہی کام جعفر علی حسرت نے کیا ہے۔ سحر الہیان

میں مدد بخوری شہزادہ کے نظیر کو پرستان لے جاتی ہے جہاں کی ہر چیز طلسم کے زہر اثر ہے۔ ”طوطی نامہ“ میں ہرگز بھی شکر ہارا کو نصر طلسم میں لے جاتا ہے جہاں کی ہر چیز طلسم کے زہر اثر ہے۔ ”سحر الیاب“ میں ہار سنیر الہائی نعم کی حالت میں عیش ہانی کو گانے کے لیے بلاتی ہے۔ ”طوطی نامہ“ میں شکر ہارا اپنا نعم بھلانے کے لیے ہلاس لاسی گانے والی گھو بلاتی ہے۔ سحر الیاب میں وزیر زادی نجم النسا جوگی کا روپ دھارتی ہے۔ ”طوطی نامہ“ میں انوب جوگی بن کر سامنے آتا ہے اور وزیر زادی اسرت اس کے ساتھ ہے۔ ”سحر الیاب“ میں بے نظیر کو غسل دیا جاتا ہے اور میر حسن اس کا دلکش منظر کھینچتے ہیں۔ ”طوطی نامہ“ میں لال پری شہزادہ طوطی کو غسل دیتی ہے اور حسرت اس کی تصویر اٹارتے ہیں۔ اس طرح برات اور شادی کے نقشے دونوں کے ہاں ملتے ہیں اور ان میں بڑی مماثلت ہے۔ ایسا معاوم ہوتا ہے کہ طوطی نامہ لکھنے وقت سحر الیاب حسرت کے ذہن پر چھائی ہوئی ہے اور وہ اس سے بہتر مستوی لکھنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ ان اثرات کو ہم چند مثالوں سے واضح کرتے ہیں :

سحر الیاب

طوطی نامہ

نہانے میں یوں تھی بدن کی دمک	یوں چمکتا تھا غسل سے وہ بدن
برسنے میں بھل کی جیسے چمک	جس طرح آئینے میں مد کی کرن
مٹی سے تھا بالوں کا عالم عجب	بولدین ہانی کی بالوں میں کسی تو
نہ دیکھی کوئی خوب تر اس سے شب	چمکتے بدلی میں جس طرح جنگو
وہ ساعد وہ بازو پھرے گول گول	بازو اور ساعد اور اس کا ہاتھ
برابر ہو لباس کے جس کا مول	گو معصوم تو گھینچ لایا ساتھ
کمر گلو کہوں کیونکہ میں اس کے پیچ	وہ گھر بات بات میں بل کھائے
نہ آوے نظر تو ہے سمت کا پیچ	شکل وہم و خیال کی دکھلائے
دوان می ہر طرف پھرنے لگی	پیشی زالو یہ نعم سے سر کو جھکا
درختوں میں جا جا کے گرنے لگی	کسی نے کچھ جو پوچھا تو نہ کہا
غلا زلد گئی سے سوئے لگی	آمو آئے تو پا گئی چپکے
چانے سے جا جا کے سوئے لگی	نہند آئی تو ہڑ رہی چپکے

کہاتا لائے تو اک نوالا لیا
بانی لائے تو ایک گھوٹ لیا

ہاما گوشہ گھبیں تو پھر اک بار
دولا فریاد گھر پکار پکار
گھبیں مندر مہیا وہ آٹھ بھرتی
گھبیں نزارہ دیکھ اٹھ گسرتی
کبھی بکتی تھی جیسے دیوائے
آپ ہی آپ گھبتی آسمانے
بلبلوں سے کبھی تھا اس کا خطاب
تسویوں سے کبھی تھا غم کا جواب

عرق آیا تھا اس کے تئیں جو وہاں
تو ہوا تھا عرق نشاں لہاں
ایک لے آئی چنی کا جھانواں
ریشی گھسا ایک لائی وہاں
گدگدی جھانویں کی ذرا جو لگی
تو شکر پارا کھول کھلا کے ہنسی
جب زیادہ ہوئی خراش وہیں
تب چڑھائی پھر اس نے جینر جیسی
کبھی جھانویں سے ہاؤں کھینچ لیا
کبھی سرکایا ہاتھ سے گھوسا

کچھ ملا منہ سے منہ بدن سے بدن
کچھ ملا لب سے لب دین سے دین
کچھ بڑے آگے چھاتی یہ رکھ ہاتھ
کچھ ہوا اور شوق اس کے ساتھ

تہر غم کی شدت سے پھر کالب کالب
اکہلی لگی روئے منہ ڈھال ڈھال

لہ اکلا سا ہنسا لہ وہ بولسا
لہ کہاتا لہ پتا لہ لب کھولسا
جہاں بیٹھنا پھر لہ اٹھنا اسے
عبت میں دن رات گھنسا اسے
کہا گھر کسی نے کہہ یہی چلو
تو اٹھنا اسے گھہ کے باز جس چلو
گسی نے جو کچھ بات کی بات کی
یہ دن کی جو ہر جہی کبھی رات کی
کہا گر کسی نے کہہ کچھ کھانیے
کہا خبر چتر ہے منگوائے

ہوا جب کہہ داخل وہ حمام میں
عرق آگیا اس کے اتمام میں
زمرہ کے لیے ہاتھ میں تنگ ہا
کیا خاندموں نے جو آہنگ ہا
ہنسا کھل کھلا وہ گلر لوبار
لیا کھینچ ہاؤں کو بے اختیار
عجب عالم اس نازلیں پر ہوا
اثر گدگدی کا جیسے پر ہوا
ہنسا اس ادا سے کہ سب ہنس بڑے
ہوئے جس سے قربان چھوٹے بڑے

لبوں سے ملے لب دین سے دین
دلہوں سے ملے دل بدن سے بدن
لگی جا کے چھاتی جو چھاتی کے ساتھ
چلے ناز و غمزے کے آپس میں ہاتھ

غم کی حالت میں ہر منبر کو میر حسن کے شعر یاد آتے ہیں :

جو آجائے کچھ ذکر شعر و سخن تو بڑھتے یہ اشعار میر حسن

اور طوطی کو اس عالم میں حسرت کے شعر یاد آئے ہیں :

ہیں گسواہ اب یہ تیری حسالت کے
کہ زبان پر ہیں شعر حسرت کے
میر حسن "سحر البیان" کے خاتمے میں لکھتے ہیں :

ز بہر عمر کی اس کہانی میں صرف
اب ایسے یہ نکلے ہیں موتی سے حرف
جوانی میں چب ہو گیا ہونہ میں پر
تب ایسے ہوئے ہیں سخن سے نظیر
حسرت "طوطی نامہ" کے خاتمے میں لکھتے ہیں :

میں بھی گھینچوں سے محنت اے حسرت
کہے ہیں شعر گنتی گسر محنت
داستان کے تیسرے گہا موزوں
غوب اس میں جگر کیا ہے خوب

چلے مصرع میں لفظ "بھی" قابل توجہ ہے۔ آخر حسرت اپنا گس سے مقابلہ کر رہے ہیں ؟ ایسی اور بہت سی مثالیں "سحر البیان" اور "طوطی نامہ" سے دی جا سکتی ہیں۔ "طوطی نامہ" میں قصہ "سحر البیان" سے زیادہ پیچیدہ اور دلچسپ ہے۔ اس میں داستان مزاج موجود ہے اور کہانی میں سے کہانی نکلتی ہے۔ حسرت کے گرداروں میں عمل کا احساس ہوتا ہے جو "سحر البیان" کے گرداروں میں نہیں ہے۔ "طوطی نامہ" میں راجہ الہند اور راجہ دھنی کے درمیان جنگ ہوتی ہے۔ شکریارا کو آزاد کرائے کے لیے طوطی جد و جہد کرتا ہے۔ بے نظیر کی طرح خود کو قسمت پر نہیں چھوڑ دیتا۔ بے نظیر نے عمل لیکن قسمت کا دھنی ہے۔ طوطی اپنے عمل سے اپنی قسمت بناتا اور مصائب پر حاوی آتا ہے۔

"طوطی نامہ" میں رسم و رواج کی تصویریں، تہذیب و معاشرت کی تصویریں داستان کے ساتھ چلتی ہیں۔ گرداروں کا عمل قصے کو آگے بڑھاتا اور اسے ایک وحدت میں پروتا ہے۔ حسرت کو مکالموں اور اپنی بات گو بیان کرنے کا اچھا سلیقہ ضرور ہے لیکن ان کے ہاں بات بھیل گزرتی ہے۔ میر حسن کا کمال اختصار و توازن ہے۔ "طوطی نامہ" میں طوالت و بے ترتیبی ہے۔ میر حسن کی پھر زیادہ روان ہے اور اپنے طرز سے وہ اسے اور بھی روان بنا دیتے ہیں۔ "طوطی نامہ" کی پھر اتنی روان نہیں ہے اور حسرت اسے میر حسن کی طرح روان بنانے میں، بھی زیادہ کامیاب نہیں ہیں۔ میر حسن نے اپنی متوی لکھنے پر ایک

عمر صرف کی ۔ حسرت نے اس پر وہ محنت نہیں کی جو اس سہول نظم کے لیے ضروری تھی ۔ ”طوطی نامہ“ میں لکھنوی شاعری کا رنگ دکھانا اور ابھرتا ہوا محسوس ہونا ہے اور بار بار ذہن مثنوی ”گزار لسم“ کی طرف جاتا ہے ۔ ”طوطی نامہ“ میں زور قصے پر ہے ۔ ”سحر البیان“ میں قصہ اور معاشرہ و تہذیبی منظر کشی کے درمیان ایک توازن موجود ہے ۔ ”سحر البیان“ کی مقبولیت کا ایک سبب یہ تھا کہ اس میں آسان زبان استعمال ہوئی تھی ۔ حسرت نے شعوری طور پر یہ گنہہ گزر سہل زبان استعمال کرنے کی کوشش کی ہے کہ اس زمانے میں سہل سے شعر سننے سناتے میں آتے ہیں اور اسی لیے انہوں نے بھی جیسا دہیں ویسا بھیس کے مطابق یہ مثنوی لکھی ہے ۔ طوطی نامہ میں سحرالبیان سے زیادہ عام زبان استعمال ہوئی ہے ۔ اس میں نازیت بھی سحرالبیان کے مقابلے میں گہم ہے لیکن سحرالبیان میں فارسی الفاظ و تراکیب اس طور پر اظہار اور طرز کا حصہ بن کر آئے ہیں کہ ان کی موجودگی کا احساس تک نہیں ہوتا ۔ سحرالبیان میں قافیے چست ، مصرعے برجستہ اور اظہار بیان میں رچاوت ہے ۔ طوطی نامہ میں اکثر اشعار سست ہیں جن میں فنکارانہ محنت و کاوش کی کمی کا احساس ہوتا ہے اور ہر پانچ سات شعر کے بعد سست قافیوں اور کمزور مصرعوں سے واسطہ پڑتا ہے ۔ اس میں اظہار کا وہ یکساں معیار نہیں ہے جو سحرالبیان میں شروع سے آخر تک قائم رہتا ہے ۔ طوطی نامہ کے بہت سے حصے ایسے ہیں جنہیں سحرالبیان کے ساتھ رکھا جا سکتا ہے لیکن بحیثیت مجموعی جب اسے سحرالبیان کے ساتھ رکھتے ہیں تو یہ دوسرے درجے کی تصنیف نظر آتی ہے ۔ اس میں ایک اچھی مثنوی بننے کے امکانات موجود تھے لیکن جس محنت ، دقت اور فنی کاوش کی ضرورت تھی اسے حسرت بروئے کار نہ لاسکے ۔ یہ محنت میر حسن نے کی ہے ۔ محنت و فنکارانہ کاوش سے لب لبیب آمد و برجستگی کہیں پیدا ہو جاتی ہے ، سحرالبیان اس کی مثال ہے ۔ اس فنی کاوش کی وجہ سے میر حسن نے اپنی آخری تصنیف سحرالبیان کو وہ شاعرانہ علویت عطا کی کہ وہ خود اردو شاعری کی تاریخ میں منفرد ہو گئے ۔ حسرت نے یہ کام نہیں کیا اور مثنوی لکھنے کے فوراً بعد شعر و شاعری چھوڑ کر درویشی کی طرف چلے گئے لیکن اس کے باوجود ”طوطی نامہ“ مثنوی کی تاریخ میں اس لیے قابل ذکر ہے کہ اس نے داستان شاعرانہ زبان کو ایک رخ دے کر مظلوم قصہ گوئی کی روایت کو آگے بڑھایا ہے ۔

حسرت کی غزل میں دو رجحانات ملتے ہیں ۔ ایک وہ رجحانات جس میں

شاہ حاتم کا رنگِ سخن شامل ہے اور جس میں دل کی آواز ، بھولی بھری یادوں کی طرح ، رنگ بھر رہی ہے ۔ ایسے اشعار کی تعداد دیوانِ اول میں زیادہ ہے ۔ یہ اشعار ان کے عام رنگِ سخن سے مزاجاً مختلف ہیں ۔ ان میں جذبہ و احساس شامل ہے ۔ یہاں ایک لہجہ ما پتا ہوا محسوس ہوتا ہے ۔ حسرت لکھنؤ نہ آنے اور یہاں کی تہذیبی فضا کے زیر اثر نہ بدلتے تو ممکن ہے کہ یہ لہجہ ایک صورت اختیار کر لیتا ، لیکن لکھنؤ کا معاشرہ چونکہ اپنے باطن میں جھانکتے اور اس کی آواز سننے کے لیے آمادہ نہیں تھا اس لیے حسرت کی شاعری کا یہ جوہر اس فضا میں ٹھہر کر رہ گیا اور اس راستے پر بڑھ گیا جو اس معاشرے کے لیے قابل قبول تھا ۔ اس سے وہ دوسرا رجحان پیدا ہوا جس سے لکھنوی شاعری کے خدو خال ابھرے اور ایک نیا رنگِ سخن پیدا ہوا ، جس نے لکھنوی روایت کا راستہ متعین کر دیا ۔ یہ دونوں رجحانات مزاج ، رنگ ، ذخیرۃ الفاظ اور لہجے میں ایک دوسرے سے مختلف ہیں ۔ پہلے رجحان کو سمجھنے کے لیے یہ چند شعر دیکھیے :

کہاں وہ دل ، کہاں وہ ہم ، کہاں وہ آرزو حسرت

ملا جب خاک میں سب کچھ تو کیا حاصل کہ ہو آہا

ستے ہیں نام اس کی جدائی کا سر گئے دن بھر کا نہ دیکھنے پائے بھلا ہوا
کسی دشمن کے بھی نصیب نہ ہو جسے لہجہ ہفت کئی پہاڑی رات

سلسلہ چھڑبو مت ، طول ہے انسانہ زلف

رات آخر ہو یہ یہ بات نہ ہوگی آخر

عقبی کی بھی کچھ خبر نہیں ہے دیہات سے تو بے خبر گئے ہم
کھوج مٹا ہے اگر لیجیے کوئی اس کا سراغ

عمر رفتہ کا کہیں نام و نشان ہو مو نہیں

اکسراے دل میں ہے بے سراوی نو کالے کو رچے کی جان تن میں
کس کس طرح سے ہم نے کیا اپنا جی تار

لیکن کہیں نہ دل سے ترے بد گالیاں

اس لیے میری چشم 'ہرغم' ہیں ایک دل اور سینکڑوں غم ہیں

ہے عشق کا بارِ سخت مشکل کب ارض و ما سہارتے ہیں

دشمن کو بھی خدا نہ دکھاوے شبِ فراق

ہجراں کی شب وہ شب ہے کہ جس کو سحر نہیں

کسی کا حال کوئی پوچھتا نہیں ہرگز وفا کا رسم اٹھا حسرت اس زمانے سے

جان میں دل میں وہ ہے ہر آن کہیں کہیں کھولت کر اے جدا گئیے

زاہد و ایم مقام حیرت ہے کسی کو بلند کئے خدا گہرے
 بہت ہی دل کو سرے آج بے قراری ہے
 بھسے گا یا نہ بھسے گا یہ جس خدا جانے
 گہرے ہیں قیامت کی علامت ہے جذبات
 مچ بول ہے جذبات کی علامت ہے قیامت
 بدن کے زخم بول گہلے ہیں جب میں سانس لیتا ہوں
 چمن میں جس طرح بادِ سبا سے بھول گہلے ہیں
 مراغہ رنگاب ہرچھلے گھول مجھ سے تو تلاؤں
 مثالہ نقشہ ہا گرچہ جہاں ہوں میں وہاں ہوں میں

شعر میں احساس و جذبہ اور دل کی آواز شامل کرنے کا یہ رجحان ، جو ان اشعار
 میں نمایاں ہے ، لکھنؤ آنے کے بعد گم سے کم ہوتا گیا اور نئے تہذیبی جزیرے
 (لکھنؤ) کے معاشرتی و تہذیبی اثرات حسرت کی شاعری میں نمایاں ہونے لگے جس
 میں نئی نسل کے شعرا کے لیے ایسی دل فریب کشش نہیں گم انہوں نے اسی
 رنگِ سخن کو اپنایا اور اسی روایت پر چل کر اپنی تخلیقی خواہشات کو آمودہ
 کیا ۔ اس نئی غزل میں نئے شعرا کے لیے اتنی کشش تھی گم کثیر تعداد میں
 حسرت کے شاگرد لکھنؤ و فیض آباد میں پھیلے ہوئے تھے جنہیں پہچاننا بھی ان
 کے لیے دشوار تھا ۔ میر ، سودا ، درد ، حاتم ، قائم وغیرہ کی غزل کو پڑھ کر
 جب ہم جعفر علی حسرت کی غزل پڑھتے ہیں تو ہمیں حسرت کے ہاں ایک واضح
 تبدیلی کا احساس ہوتا ہے ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے گم شاعری کا لہجہ بدل رہا
 ہے ۔ عشق کے رنگ ٹھنک اور اس کے انداز بدل رہے ہیں ۔ دل کی آواز دب
 رہی ہے ۔ جانب عشق میں وہ خلوص نہیں ہے جو اپنی ساری خارجیت کے
 باوجود سودا کی غزل میں نظر آتا ہے ۔ حسرت کے ہاں عشق قہرہ نہیں بلکہ
 محض ایک معاملہ ہے ۔ سودا کے ہاں مضمون آفرینی ہے جس پر لازمی شاعری
 کی طویل روایت کا گہرا اثر ہے لیکن حسرت کے ہاں مضمون آفرینی کی نوعیت
 یہ ہے گم جہاں گہرے معنی کا احساس تو ہوتا ہے لیکن جب غور کیا جائے تو
 کچھ ہاتھ نہیں آتا ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے اس تہذیب نے ، جس کی توجہ جانی حسرت
 کی غزل کر رہی ہے ، معنی گم کر دیے ہیں اور اب مضمون آفرینی کی یہ صورت
 ہو گئی ہے :

ہیں شفق میں غرق یکجا ماہِ نو دو چار ہاج
 ایک کم دو لام کی زلفوں کو کانٹل دیکھ کر

میرے اسکندر کی خواہش سے لڑا ہے باز فکر
باز آوے ورنہ کب آوے گا ساحل دیکھ کر
لیجئے بھی دود گچھ آنا ہے میرے قتل کرنے سے
لدا گزرتا ہوں اپنا خون میں تیرے بسنے پر
بر اپنے سے نوا کو دیا کر کبھو وصال
دینا زکات غوب ہے لینا غسراج خوش
برگز نہ جمع ہوویں کہیں عسافنی و صبر
دولوں ہوئے ہیں جمع چاہ مل کے برخلانی
ز بسکہ سینہ مشک ہے تیر مڑگل سے
چراغ ہے دلیر داغ اسرمیں وہ قسطل
دہو ہند و اک بری کا اس کو سایہ ہو گیا
بڑھ کے اب السون کیوں حسرت پہ کرتے دم نہیں

ہم یہ ہے ہمار سب پست و بلند آئے آئے کیجئے آئے ہمیں

گور میں بھی میں گفن اپنا کروں گا چاک چاک

مست ہوں بھاتا نہیں زہار پیراہن بھی

حسرت کے ان دونوں قسم کے اشعار کا مقابلہ کیجئے تو ان میں واضح طور پر دو
مختلف و متضاد رجحانات ملتے ہیں۔ یہ اشعار نہ آبرو اور تاجی جیسے ہیں اور نہ
حاتم، میر، سودا اور درد جیسے ہیں۔ ان میں وہ شاعرانہ قبیل بھی نہیں ہے
جو ہمیں سودا کے ہاں ملتا ہے۔ یہاں زبان و بیان کے وہ قبور بھی نہیں ہیں جو
معاملات عشق کے اظہار میں سوز کے ہاں ملتے ہیں اور جو خود حسرت کے ہاں
ان کی منتوی ”طولی فاسہ“ میں نظر آتے ہیں۔ یہاں ہمیں ظاہر داری، بناوٹ
اور معنی پیدا کرنے کے لیے ہال کی کھال نکالنے کا احساس ہوتا ہے۔ یہ اس
تہذیب کا اثر ہے جس کی قوت عمل منفلوج ہو چکی ہے، جو علاج کے لیے دوا
کے بجائے نمونہ گٹھوں پر ایمان رکھتی ہے، جو جادو کی انگوٹھیں کے ذریعے
ظلم کے قلمی فتح گرنے کی خواہش مند ہے۔ یہ تہذیب بدیر کوہ کعبے اپنے
مقصد کے حصول کی خواہاں ہے۔ اس لیے اس تہذیب کے تخلیقی مزاج میں ہمیں
گہرائی نہیں ملتی۔ یہ خوش نما کاغذی پھولوں کی تہذیب ہے جس میں رنگ تو
ہے لیکن خوشبو نہیں ہے۔ یہ جتنے دریا کی نہیں بلکہ بند تالاب کی تہذیب ہے۔
انہاڑویں صدی میں اودہ کی حیثیت ایک ایسے جزیرے کی تھی جسے چاروں
طرف سے طوفانوں نے گھیر رکھا تھا لیکن اہل جزیرہ مست و سرشار دائر عیش

دے رہے تھے۔ یہ تہذیب ہجر کی نہیں بلکہ وصل کی تہذیب تھی۔ وصل بھی اُس محبوب کا نہیں جس کے ہجر میں میر جلے ہیں بلکہ اُس بازاری عورت کا جسے زور سے خریدنا جا سکتا ہے۔ اسی ناؤ لوش اور پاؤ ہونے اس تہذیب کا رخ متعین کیا اور مخصوص لکھنوی لضا و ماعول کو پیدا کیا۔ اس تہذیب کے سامنے چونکہ کوئی اعلیٰ مقصد نہیں ہے اس لیے یہ تہذیب معنویت سے عاری ہے۔ جعفر علی حسرت نے اسی رنگ و مزاج کو اپنی غزل میں سنوایا اور اس دور میں ان کی مقبولیت کا بھی راز تھا۔ حسرت کے ہاں الفاظ خوبصورت ہیں، ان میں بلند آہنگی ہے، بظاہر گہرے معنی کا احساس ما ہوتا ہے لیکن تجزیہ کرتے سے بات ایسی نکلتی ہے جس میں زندگی کے تعلق سے کوئی معنویت نہیں ہے۔ اس میں سطحیت، بناوٹ اور ظاہر داری کا احساس ہوتا ہے۔ یہی وہ لکھنوی رنگ سخن ہے جو حسرت کے ہاں نمایاں ہوتا ہے اور نئی نسل کے شعرا اس سے اپنی شاعری کے محلے دو محلے ہٹاتے ہیں۔ حسرت نے لکھنؤ کی نئی غزل میں، اس عام رنگ و مزاج کے علاوہ، جس کا ذکر ہم نے کیا ہے، ان خصوصیات کا اظہار کیا :

(۱) حسرت کے ہاں غزل کے اشعار کی تعداد پانچ سات سے بڑھ کر آئیس اور اکیس تک پہنچ جاتی ہے۔ دو غزلے اور سہ غزلے بھی عام ہیں۔ گھنٹی ایک ہی زمین میں قائم بدل کر پانچ پانچ غزلیں کہتے ہیں اور بار بار اس استادانہ سخنوری کی طرف اہل محفل کو متوجہ کرتے ہیں :

سوا ان سات شعروں کے غزل کہہ اور اے حسرت

سخن کی تازگی میں کوئی نہیں ہے تجھ غزل خوان سا

کہہ پانچ غزل اس میں بدل قائم حسرت

گو تجھ سا کسی کو کوئی استاد لکھے تلخ

نئی نسل کے شعرا اس استادانہ مہارت کو اس سخن کی تازگی سمجھ کر قبول کر لیتے ہیں اور یہ لکھنؤ کی غزل کی ایک خصوصیت بن جاتی ہے۔

(۲) حسرت کے ہاں سنگلاخ زمینوں اور مشکل قائم و ردیف میں غزل گہنے کا عام رجحان ملتا ہے۔ مشکل زمینوں میں غزلیں ہمیں حاتم، میر، سودا اور درد کے ہاں بھی ملتی ہیں لیکن شعر پڑھتے ہوئے ہماری توجہ زمین کی طرف نہیں جاتی۔ حسرت کی غزل پڑھتے ہوئے ہماری توجہ شعر کی طرف کم اور زمین کی طرف زیادہ رہتی ہے اور ہم جس چیز پر داد دیتے ہیں وہ یہی استادانہ مہارت ہے۔ آئندہ دور کی غزل اسی رجحان کو اپنا لیتی ہے۔

(۳) حسرت اپنی بات کے اظہار میں انتہائی مبالغے سے کام لیتے ہیں۔ یہ

مبالغہ سودا کا ما شاعرانہ مبالغہ نہیں ہے جس سے بات کا اثر بڑھ جاتا ہے بلکہ اس کی نوعیت آسان سے تارے توڑ لانے کے دھوئے کی سی ہے۔ مثلاً یہ شعر دیکھئے :

ہوا ہے دم بھی لینا بار بھ کو چاں تک ہو گیا دل لاتوان اب
لکنا چھڑی دو دو ہفتہ کی حسرت
یہ سیکھا ہے آنکھوں نے برسات کا ڈھب

لاتوانی اور رونے کا ذکر میر و درد کے ہاں بھی ہے لیکن ان کے ہاں اظہار میں دو دو ہفتے کی چھڑی لگانے والا مبالغہ نہیں ہے۔ ان کے ہاں رونا ویسا ہی فطری ہے جس سے ایک عام انسان کو زندگی بسر کرتے ہوئے واسطہ پڑتا ہے۔ میر و درد کے رنگِ سخن کے شاعر بھی جب لاتوانی یا رونے کی بات کرتے ہیں تو یوں کرتے ہیں :

بزار گرچہ ہیں نیاز تیری آنکھوں کے
(بیدار) پر ان میں گولی بھلا بھ ما لاتوان دیکھا
بے طاقی سے عرضِ تمنا نہ کر سکا
(شاہ لدروت) بھان تک تو ضعفِ ضم نے مجھے لاتوان گھرا
پامیر ناموسر حیا تھی کہ نہ رونے ہیست
(بیدار) ورنہ آنکھوں میں ہاری بھی بھرا جیحوں تھا

حسرت کے ہاں یہ الفاظ بیان بدل جاتا ہے۔

(ج) حسرت اپنی غزل میں صنائع بدائع کا استعمال اظہارِ امتدادی و شاعرانہ مہارت کے طور پر شعر کے ساتھ کرتے ہیں۔ صنائع کا یہ استعمال شعر میں اس طور پر نمایاں رہتا ہے کہ معلوم ہوتا ہے اسی صنعت کو استعمال کرنے کے لیے شعر کہنا گیا ہے۔ چاں صنائع اس طور پر شعر کا حصہ نہیں بنتے کہ وہ شعر میں چھپ کر اثر کو بڑھانے میں مدد دیں :

شاعری کی صنعتوں میں ہم سے حسرت ہو غزل
ورنہ ناچی کی طرح کہنے نہیں ایام ہم

شاید ہی کوئی صنعت ایسی ہو جسے حسرت نے استعمال نہ کیا ہو۔ یہی رنگِ روایت لکھنؤ کی شاعری میں شامل ہو جاتا ہے۔

(د) حسرت کے ہاں جذبہ و احساس کی صداقت اور گہرے کی سچائی کے بجائے سارا زور بلائی مضنون آفرینی پر ہے۔ مضنون آفرینی میں وہ بال کی کھال

لکھتے ہیں اور وہ بھی اس حد تک کہ ان کے اکثر اشعار بظاہر ہائے معلوم ہوتے ہوئے بھی، بے معنی ہوتے ہیں۔ ان کی شاعری اور ان کے مضامین و معنی کا رشتہ زندگی سے قائم نہیں ہوتا۔ جی رجبان آئندہ دور کی شاعری میں ناسخ کا مخصوص رنگ، سخن بن کر ایسا چمکتا ہے کہ سارے برعظیم میں اس کی دھوم مچ جاتی ہے۔ اس رجبان کے باقی جعفر علی حسرت ہیں۔

(۶) حسرت کی شاعری کا وصف خارجیت ہے لیکن اس خارجیت کا واسطہ کسی شاعرانہ تجربے سے نہیں ہے۔ یہاں داخلی رنگ بالکل غالب ہو جاتا ہے اور حسرت کے سامنے ظاہر کی دنیا باقی رہ جاتی ہے اور ان کی نظر سطح سے نیچے نہیں اُترتی۔ عشق کسی کیفیت میں مبتلا نہیں کرتا بلکہ محبوب کے ظاہر اور اس کے آرائیہ جلال تک محدود ہو جاتا ہے اور شاعری میں یہ صورت اختیار کرتا ہے:

نہیں معلوم یارو آج کیدھر چاند نکلا ہے
کہ سب گھونٹے ہیں تیرا ماہ رو وہ سیبِ آہا
غیر کو عید کے دن تو نے ہم آغوش کیا
سال بھر رشک سے میں غولِ جگر لوش کیا
ہند مرنے کے سرے آکر لگا وہ ہرچھنے
ہاں جو رہتا تھا میان آگ چاہ بلب کیا ہو گیا

گھر سے چھڑاؤں میں دل اور کسے دوں سب ہیں خوب
ایسرو و چشم و لکھا سو و گھر زلف و رخ
خواب و جمع تھے اور چاندنی تھی، آہا جو وہ
ماہ تو ہو گیا شب کو بلبِ بامِ سفید
گرچہ ہے گوش کے شب تیرا پہقام لہذا
ہر سرے دل کو لڑے مٹا کی ہے دشنام لہذا
مہندی کو لگا اس کے ہاتھ سے انگ ہو گئی
مشافہ چہالو نے کیا آگ لکائی ہے

یہ رنگ حسرت کی غزل کا عام رنگ ہے اور یہی رنگ گہرا ہو کر، آئندہ دور کی لکھنوی شاعری کو، ایک انگ رنگ دے دیتا ہے۔

(۷) معاملہ ہندی حسرت کے کلام کی نمایاں خصوصیت ہے جس سے جرأت، الشا، رنگین نے اپنی شاعری کا رنگ نکھارا ہے۔ اس کے ابھرنے ہوئے غلو و غال میں میر سوز کے ہاں ملتے ہیں لیکن حسرت نے معاملہ ہندی کو لکھنؤ کے تہذیبی مزاج کے سانچے میں ڈھال کر اتنا واضح کر دیا کہ جرأت و الشا اور

ان کے معاصر شعرا نے اس سے اپنا رنگِ سخن دریافت کیا ۔ جرأت کی معاملہ بندی سوز اور خصوصیت سے حسرت کی مرہونِ منت ہے ۔ معاملہ بندی کی شاعری میں وہ معاملات بیان کیے جاتے ہیں جو عاشق و معشوق کے درمیان ہونے ہیں ۔ معاملہ بندی میں ایسے مضامین باقائے جاتے ہیں جو خیالی نہ ہوں بلکہ معاملاتِ حسن و عشق میں واقعی پیش آئے ہوں یا آتے ہوں ۔ معاملہ بندی میں جذباتِ وصل کھلے ڈھلے انداز میں شوخی و شگفتگی کے ساتھ بیان کیے جاتے ہیں ۔ حسرت نے اپنی شاعری میں معاملہ بندی کی اسی صورت کو ابھارا ہے ۔ یہ چند شعر دیکھیے :

کل کسی نے جو کہا مرنا ہے عاشق تیرا
ہنس کے غیروں کی طرف کہنے لگا اور منا
میں نے جو کہا آئے مجھ پاس تو ہولے
گیوں کس لیے کس واسطے کیا کام ہمارا
یار ہے اوس نے پکارا جو مجھے منہ سے مرے
میں نکلا کہ یہ آیا لی آیا آیا
بھول غو ہے تمہیں اے جان کچھ عجوب ہونے کی
ادھر کو منہ کرو یہ بھی کھول صورت ہے سونے کی
کھپ سے کھڑا ہوں در پہ گھوٹی اتنا ہوجہ آئے
کہنے تو اپنے گھر گو یہ جاوے ، کہو رہے
میں نے کہا عاشق ہوں لگا کہنے کہ گیا ہے
میں نے کہا مرنا ہوں لگا کہنے منا ہے
دوڑنے کی بلندی گائی ، کھلے تھے بال مکھڑے پر
نہ بھولے کی قیامت تک سمھاری رات والی سچ
یا یہ غزل دیکھیے :

گھبرا میں اس سے کہ ہم غفا ہو بتایا گردن ہلا کے ایسے
گھبرا میں وزنہ گلے لگا لو اُڑایا تیوری چڑھا کے ایسے
گھبرا میں اس سے مزاج چاہے تو آج گھر میں ہمارے رہے
طرف رقیبوں کے گوشہ چشم سے اشارہ کیا کہ ایسے
گھبرا میں اس سے کہ لب کو تیرے اگر میں پاؤں تو خوب چوسوں
بدل کے تیوری لب اپنا دانتوں سے کٹھ غصے ہوا کہ ایسے

کہا میں اس سے کہ ایک شب تو ہماری چھاتی سے لگ کے سورہ
 جھپک کے آنکھ اور ہاتھ خال سرھانے لا کر کہا کہ اہے
 کہا میں اس سے کہ اے ہمارے چمن میں کسی طور گل کھلے ہیں
 نقاب منہ سے اٹھا کے یک بار کھل کھلا کر ہنسا کہ اہے
 کہا میں اس سے کہ کس طرح جی نکال لینے ہو عاشقوں کا
 جھپک جھپک کر قدم رکھ آگے گو بہر بیچھے ہٹا کہ اہے
 کہا میں اس سے کہ کس طرح سے موٹے ہوٹے کو چلاتے ہو تم
 گلے میں ہاتھ اتنے ڈال اس نے اور ایک ہوسہ دیا کہ اہے
 کہا میں اس سے کہ تو کہہ دوں کہ اس نے حسرت کو مار ڈالا
 اٹھا کے انگشت اور دائیوں تلے دبا کر کہا کہ اہے

اس رنگ کی غزلیں اور اشعار حسرت کے دواوین میں عام طور پر ملتے ہیں۔ یہی
 وہ رنگ ہے جس سے جرأت اور الشا کی شاعری اپنا وجود بناتی ہے۔

(۸) حسرت کی شاعری کا محبوب پردہ نشیں نہیں بلکہ ہزاری ہے اس لیے
 جفاکار و جفا جو ہے۔ ہر ایک سے آنکھ لڑاتا ہے۔ کسی ایک کا ہو کر نہیں رہتا۔
 رات کو آتا ہے صبح ہوتے چلا جاتا ہے۔ وہ بے وفا اور وعدہ خلاف ہے۔ اپنی
 سچ دھج، ہٹاؤ سنگھار، ناز و ادا اور غمزہ و عشوہ سے قتل کرتا ہے۔ میں اس
 کی تلواریں ہیں۔ یہ محبوب میر یا درد کے محبوب سے مختلف ہے۔ عاشق غم زدہ
 ہے، تیر جور کا گھائل ہے، خنجر مڑکاں کا بسل ہے۔ گریباں چاک ہے اور
 بھنوں و نرہاد بنا نظر آتا ہے لیکن اس میں جوئے شیر لانے یا صحرا صحرا بھرنے
 کا حوصلہ نہیں ہے۔ عشق تو اس کے لیے دل چلاوے کا ذریعہ ہے۔ یہ وہ عاشق
 نہیں ہے جو میر کی شاعری میں نظر آتا ہے۔ سنجیدہ، چپ اور جان پر
 گھل جانے والا۔ جو عشق کے تجربے سے زندگی میں نئے معنی دریافت کرتا ہے۔
 حسرت کے ہاں عاشق عیش پسند ہے جس کا محبوب بالاخانے پر رہتا ہے اور جسے
 دل سے نہیں ڈرے حاصل کیا جا سکتا ہے۔ عشق، عاشق اور معشوق کا جی وہ
 تصور ہے جو آئندہ دور کی لکھنوی شاعری میں جلوہ گر ہوتا ہے۔

یہ سب عناصر مل کر جب حسرت کی غزل میں ابھرتے ہیں تو ان کی
 شاعری میں لکھنؤ کی شاعری کا پہلا واضح نقش ابھرتا ہے۔ ان کی غزل میں
 وہ ماری آوازیں واضح طور پر سنائی دیتی ہیں جو آئندہ دور میں جرأت، الشا،
 رنگین، مصحفی، ناسخ وغیرہ کے ہاں اپنا مخصوص رنگ بن کر ابھرتی ہیں۔
 حسرت کے کلام میں متعدد ایسے اشعار ہیں کہ اگر ان شاعروں کے کلام میں ملا

دے جائیں تو انہیں پہچانا دشوار ہوگا۔ حسرت کے ہاں رعایت لفظی ہے، ایہام ہے، ہاں کی گھال لگانے والی مضمون آفرینی ہے، معاملہ بندی ہے، کشمکش یعنی اور اس سے پیدا ہونے والے معاملات ہیں، عیش پسند معاشرے کا اجتہاد اور بورجوسی ہے، معیجہ کی سبب مطہیت ہے۔ ظاہر داری، تکلف و تصنع ہے۔ صنعت گری ہے لیکن دل کی آواز کہیں بھی شامل نہیں ہے۔ یہ شاعری میر، سودا و درد سے مختلف قسم کی شاعری ہے۔ یہ وہ شاعری ہے جس پر لکھنوی معاشرت اور اس کی مقبول قدروں اور رجحانات کا سایہ پڑ رہا ہے۔ اس میں وہ توانائی نہیں ہے جو ایک صحت مند معاشرے کے صحت مند فرد اور اس کے ذہن میں ہوتی ہے۔ اس میں مزا لینے اور کھل کھلنے والی لذت ہے۔ اس میں وہ تسے یا وہ راگ نہیں ہے جو ذہن کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ یہ وہ قفس ہے جس میں تہی نسل کے شعرا نے شوخ و شنگ رنگ بھرے۔ تاریخ ادب میں حسرت کی جی اہمیت ہے کہ انہوں نے لکھنوی رجحانات کو اپنی شاعری میں ابھارا۔ اسے ایک لہجہ، ایک آہنگ، ایک طرز اور ایک صورت عطا کر کے نئی نسل کے شعرا کے لیے قابل قبول بنا دیا۔ آنے والوں نے جب اس رنگ کو اپنا کر گھرا کیا تو ان کے مقابلے میں حسرت کی شاعری یہی سبھی معلوم ہونے لگی۔ زمانے کا یہ دستور ہے۔ یوں ہی چراغ سے چراغ جلتا ہے اور آنے والے اس پہلے چراغ کو بھول جاتے ہیں جس سے انہوں نے اپنے اپنے چراغ روشن کیے تھے۔

(۲)

اس دور کے ایک اور قابل ذکر شاعر میر محمدی بیدار ہیں۔ مصحفی نے انہیں ”مشاہیر شعرائے ریختہ گو“^{۳۰} لکھا ہے۔ ان کے کلام میں وہ پاکیزگی اور رچاؤٹ ہے جو میر، سودا، درد اور قائم کو چھوڑ کر اس دور کے دوسرے شعرا کے ہاں کم کم نظر آتی ہے۔ بیدار صوفی مشق انسان تھے جنہوں نے جوانی ہی میں درویشی اختیار کر لی تھی۔ میر نے اپنے تذکرے^{۳۱} میں انہیں جوان لکھا ہے اور قائم نے لکھا ہے کہ ”اس دور کے حسینوں میں شامل اور تیز و تند فہم کا مالک ہے۔ کچھ دنوں سے تبدیلہ لباس کر کے پوری سہ نبازی کے ساتھ ہر گھر گیا ہے۔“^{۳۲} اس سے یہ بات سامنے آتی کہ میر کے تذکرے کے بعد اور قائم کے تذکرے کی تکمیل سے پہلے یعنی ۱۱۶۵ھ اور ۱۱۶۸ھ/

(۱۷۵۵ء - ۱۷۵۷ء) کے درمیان بیدار نے لباس درویش اختیار کر لیا تھا اور گم و بیش ۱۶ سال بعد جب مصحفی نے اپنا تذکرہ مکمل کیا تو انہیں اسی لباس میں دیکھا اور لکھا کہ ”خود کو لباس درویشی سے آراستہ رکھتا ہے یعنی سر پر کپڑی بھینٹا (صالح) تاج کی طرح باندھتا ہے۔“ ۳۳۱۱ نکلت الشعرا کے وقت خود میر کی عمر ۳۰ سال تھی۔ اگر وہ بیدار گویا جوان اور قائم بھی انہیں خواہر روزگار لکھتے ہیں تو قیاس کیا جا سکتا ہے کہ ۱۱۶۵ھ (۱۷۵۷ء) میں ان کی عمر ۲۵ سال ہوگی۔ اس حساب سے ان کا سالر ولادت کم و بیش ۱۱۴۰ھ (۱۷۲۸ء - ۱۷۲۷ء) متعین کیا جا سکتا ہے۔

شیخ عابد الدین نام تھا۔ گھر میں ہندی کے نام سے بکارتے جاتے تھے اور بیدار تخلص تھا۔ شیخ عابد الدین ہندی بیدار (م ذی الحجہ ۱۱۲۱ھ / جولائی ۱۷۰۹ء) کے میر ہندی بیدار بننے کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ میر ہندی مائل اور میر ہندی بیدار دونوں ایک ہی زمانے میں موجود تھے اور دونوں مولانا فخر الدین صاحب کے مرید تھے۔ وہ ہندی جن کا تخلص مائل ہے، سید ہونے کے نالے سے میر کہلاتے تھے جبکہ بیدار شیخ فاروق ہونے کی وجہ سے میر نہیں کہلاتے جاسکتے۔ ان کے نام کے ساتھ اکثر میان یا شاہ کا لفظ آتا ہے لیکن زیادہ تر تذکرہ نویسوں نے انہیں میر ہندی مائل (دہلی میں جن کی خانقاہ میر ہندی مشہور ہے اور چلی قبر گھر آئے ہوئے داہنی طرف گھر پڑتی ہے) ۳۳ کے نام اور لفظ شاہ کی مناسبت سے میر ہندی بیدار لکھ دیا ہے۔ میر حسن ۳۵ اور مصحفی ۳۶ نے بیدار کا نام بد علی لکھا ہے جو اس لیے درست نہیں ہے کہ یہ ان کے خاندان کے ناموں کی روایت کے مطابق نہیں ہے۔ بیدار کے دادا کا نام شیخ رکن الدین تھا، باپ کا نام شیخ عین الدین تھا اور چھوٹے بھائی کا نام امام الدین تھا۔ اسی مناسبت سے بیدار کا نام بد علی کے بجائے شیخ عابد الدین صحیح ہے۔ بد علی، میر ہندی مائل کا نام ہو سکتا ہے۔ ناموں کے التباس کی وجہ سے بعض تذکروں ۳۷ میں میر ہندی مائل کا نام عابد الدین لکھا گیا ہے جو دراصل سیاب یا شاہ ہندی بیدار کا نام ہے۔ ”چشتیان: رحمت اللہی“ ۳۸ ۱۱۲۹ھ / ۱۸۱۱ء - ۱۷۸۳ء واحد بار خان کی تصنیف ہے جس میں القوب نے اپنے مرشد حضرت عبداللہ فاروقیؒ سے تاب کا ذکر خیر، ان کی وفات ۲۶ محرم الحرام ۱۱۲۹ھ (۲۶ دسمبر ۱۷۸۰ء) کے فوراً بعد لکھا ہے۔ اس میں جہاں عبادت سے تاب کے والد اور دادا کا ذکر آیا ہے وہیں ان کے تابا شاہ ہندی بیدار کے حالات بھی درج ہیں۔ اس میں لکھا ہے کہ شاہ ہندی بیدار ہندوؤں کے شیخ فاروق خاندان سے تھے۔ اس خاندان کا تعلق حضرت

فرید الدین گنج شکر کی اولاد سے تھا جو صدیوں سے "ہداہوں میں مسند ریاست و حکومت و ثروت و عزت پر متمکن تھا اور اب تک شیخوپورہ، شہیار پور اور ابراہیم پور وغیرہ میں ان کی ریاست قدیمی چلی آئی ہے۔" حضرت فرید الدین گنج شکر کی نسبت سے یہ خاندان آج بھی شیخ فریدی کہلاتا ہے۔ میر جہدی بیدار کے والد کا نام شیخ عین الدین تھا جن کا سلسلہ نسب چودہ واسطوں سے حضرت گنج شکر سے جا ملتا ہے۔ شیخ عین الدین کی شادی فتحپور سیکری میں حضرت سلیم چشتی کی اولاد میں ہوئی تھی۔ ان کے دو بیٹے تھے۔ ایک شیخ عباد الدین شاہ جہدی بیدار اور دوسرے شیخ امام الدین جن کی وفات ۱۱۲۲۶ھ (۱۸۱۱ع) میں ہوئی۔ شاہ جہدی بیدار کی پرورش ننھیال میں ہوئی اور دہلی میں علوم کی تحصیل کی۔ جس زمانے میں میر نے اپنا تذکرہ لکھا بیدار دہلی میں تھے۔ میر نے ان سے اپنی ملاقات کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے کہ "اکثر محفلوں میں قنبر کے ساتھ کرم جوشی سے ملتا ہے۔" ۳۹ قائم نے بھی اپنے تذکرے میں ان سے اپنی ملاقات کا ذکر کیا ہے کہ "قنبر کے جائے والوں میں ہے۔" ۴۰ اس سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ بیدار لڑکھٹ میں ہی تعلیم کی غرض سے دہلی آ گئے تھے اور چونکہ صوفی گھرانے سے تعلق رکھتے تھے اس لیے نوجوانی میں ہی لباس درویشی اختیار کر لیا تھا۔ بیدار مولانا فخر الدین کے مرید تھے اور ان سے اتنی عقیدت رکھتے تھے کہ بیدار کے لیے روزانہ عرب سرائے سے، جہاں وہ رہتے تھے، مدرسہ غازی الدین خاں جایا گزرتے تھے۔ ۴۱ "چمنستان رحمت الہی" میں لکھا ہے کہ اپنے مرشد کے ارشاد پر بیدار نے دہلی سے اکبر آباد جا کر شیخ سلیم چشتی کے سجادۃ ارشاد گو زینت ہنسی۔ ویسے ۲۷ ذی الحجہ ۱۱۲۱ھ/ ۵ جولائی ۱۷۹۹ع کو وفات پائی اور وہیں مدفون ہوئے۔ ان کا مزار اکبری مسجد کے قریب زیارت گاہ امام ہے اور ہر سال ۲۶ - ۲۷ ذی الحجہ کو آپ کا عرس ہوتا ہے۔ بیدار کے مزار پر یہ قطعہ تاریخ وفات کندہ ہے :

بیدار کہ بود فخر اہل عرفان ہر گاہ کہ ازیں سرائے لانی بگزشت
تاریخ برائے رحلتی ہاتف گشت "ان ہادی آفاق حق واصل گشت"

۱۱۲۱ھ/۱۷۹۹ع

اس تفصیل سے یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ بیدار کا اصل وطن ہداہوں تھا جس کی طرف قدرت اللہ شوق نے "جہدی بیدار متوطن ہداؤں" ۴۲ کہہ کر اشارہ کیا ہے۔ دوسرے یہ کہ شاہ جہدی بیدار اپنے مرشد مولانا فخر الدین کی وفات کے پہلے فتح پور سیکری جا کر شیخ سلیم چشتی کی مسند

ارشاد پر ممکن ہو گئے تھے جس کی تائید مصحفی کے اس بیان سے بھی ہوتی ہے کہ، ”کچھ عرصے سے اکبر آباد میں رونق افروز ہے۔“ ۳۳۔ تیسرے یہ کہ اس قطعہ تاریخ وفات کے بعد یدار کا سالر وفات ۱۲۲۱/۱۲۹۶ع و توفی کے ساتھ متعین ہو چلا ہے اور کل رعنا ۳۵ کا ۱۲۰۰۹ لکھنا یا عشق ۳۶ کا ۱۲۲۱۲ لکھنا صحیح نہیں رہتا۔ چوتھی بات یہ کہ یدار ایک صاحب ثروت خاندان سے تعلق رکھتے تھے۔ ان کے والد بقول ”چمنستانِ رحمتِ الہی“ بڑے صاحبِ ریاست دین و دہا تھے۔ اس کی تائید مبتلا کے ان الفاظ سے بھی ہوتی ہے کہ ”یدار دہلی کے رئیسوں میں ہے۔“ ۳۴۔

شاہ ہدی یدار اُردو و فارسی دونوں زبانوں کے صاحبِ دیوان شاعر تھے۔ مبتلا لکھنوی نے کشن سخن (۱۱۹۳/۱۲۸۰ع) میں ان کے منتخب دیوان کا ذکر کیا ہے۔ ۳۵۔ گویا یدار کا دیوان ۱۱۹۳/۱۲۸۰ع سے پہلے مرتب ہو چکا تھا۔ مصحفی نے تذکرۃ ہندی ۳۹ میں ان کے دیوانِ رختہ کے مشہور ہونے کی اطلاع دی ہے۔ یدار فارسی میں مرتضیٰ قلی شاہ فراق کے اور اردو میں خواجہ میر درد کے شاگرد تھے۔ ۵۰۔ یدار کے اُردو فارسی دیوان ۵۱ شائع ہو چکے ہیں۔ میر درد کی طرح یدار کا مسلک بھی تصوف تھا۔ ان کی شاعری پر میر درد کے رنگِ سخن اور مزاج کا واضح اثر ہے بلکہ یدار وہ واحد شاعر ہیں جو اس دور میں درد کی روایتِ شاعری کو پھیلانے اور مقبول بنانے ہیں۔

شاہ ہدی یدار پہلے شاہ عبدالستار (م ۱۱۵۰/۵۲ - ۱۲۵۶ع) کے مرید تھے اور ان کی وفات کے بعد مولانا فخرالدین (م ۱۱۹۹/۱۲۸۵ع) سے بیعت ہوئے۔ ان کے دیوانِ فارسی میں انہی دونوں مرشدوں کے بارے میں اُتعار ملے ہیں۔ یدار خوش شکل ۵۳، خوش سیرت اور ہارنگ و منحنی ۵۴ سے انسان تھے۔ زہد و تقویٰ ان کا شعار تھا۔ شیریں گفتار، ہاگہیزہ خو اور فرشتہ گردار انسان تھے۔ ۵۵۔ شرافت و انصافیت کی وہ خویاں ان میں موجود تھیں جو اس دور کے دوسرے بزرگوں مثلاً مرزا مظہر، مولانا فخرالدین اور میر درد میں ہائی جاتی ہیں۔ ان کا قلب ایسی گہنیاں کا حامل تھا جن سے گداختگی، حلاوت اور وسیع اقلبی پیدا ہوتی ہے۔ اس دور کی روایت کے برخلاف اور میر درد کی طرح انہوں نے مدح و تہنیت سے اپنی شاعری کو پاک رکھا۔

دلِ خلق میں تہم احسان کے بولے جی کشتِ دنیا کا حامل رہے گا
شاہ ہدی یدار اس دور کے قابلِ ذکر شاعر ہیں۔ ان کی شاعری میں اس

دور کی ساری آوازیں سنائی دیتی ہیں۔ ان کا کلام بڑھ کر ہوں محسوس ہوتا ہے کہ وہ اسی دور کے شاعر ہو سکتے تھے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ ان کے کلام میں ان شاعروں کی آوازیں بھی سنائی دیتی ہیں جو ان سے پہلے گزرے۔ مثلاً ولی اور آبرو کی آوازیں اور ان بزرگ معلم شعرا کی آوازیں بھی جن کے دور میں شاہ یدار نے خود شاعری کی۔ مثلاً شاہ حاتم اور سرؤا مظہر جانیالائی کی آوازیں اور ان معلم شعرا کی آوازیں بھی جن میں میر، درد، سودا، قائم، یقین، قاتل و غیرہ شامل ہیں۔ یدار کا کلام انہی مختلف آوازوں کا مجموعہ ہے۔ ان کے دیوان میں اثرات کے دو دھارے بہتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ ایک وہ دھارا جو ”درد عمل کی تحریک“ کے ساتھ پھیلا اور بڑھا اور جس کے ممتاز نمائندہ یقین و شاہ حاتم ہیں اور دوسرا وہ دھارا جس نے شاہ حاتم والے دھارے کو اپنے اندر جذب کر لیا اور جس کے نمائندہ شاعر میر اور درد ہیں۔ آئیے کلام یدار میں پہلے ان آوازوں کو سنیں جن میں ولی، آبرو، قاتل، یقین اور شاہ حاتم وغیرہ شامل ہیں :

مے و ساقی ہے سب یک جا اہا ہا ہا اہا ہا ہا

عجب عالم ہے مستی کا اہا ہا ہا اہا ہا ہا

گوچہ دلکشی ہے دل رہاں کی ادا ہر لکھلی ہے تیری پانگی ادا

مسر بھسل و مفاواں ہے بہشت و دواخ

حق میں زودار کے ہے دام و درم آئی و آب

آج ساقی دیکھ تو کیا ہے عجب رنگی ہوا

سرخ مے، کالی گھٹا اور سبز ہے مینا کا رنگ

چمن، عشق میں لکلا لہ نہال شادی

دالہ اشک کو ملت ہوئی ہوئی ہوئی

عجب کی شاعری اس من پرں کے چشمہ فشان نے

دیا کاجل سیاہی لے کے آنکھوں سے غزالان کے

عذاب ہے شکل تری بوب ہمارے سینے سے

گدہ جوہ شراب نمایاں ہو آہگنے سے

کیا ہے جب سے تو دیوان ہے گھر مرے دل کا

گدہ زاب خانہ خاتم گو ہے لکھنے سے

زاہد اس راہ نہ آ، مست ہیں مے عوار گئی

ابھی باب چہین لیے جیشہ و دستار گئی

اس لب پہ دیکھو مس و ہنس کی دھڑی

شام و شفق ان آنکھوں میں گپ خوش نما لگی

نیم حسرت آبدار رکھتا ہے ایک دو دن میں مار رکھتا ہے

ان اشعار میں ولی اور آبرو کی آوازیں بھی سنائی دیتی ہیں لیکن ان سے زیادہ واضح آواز شاہ حاتم کی ہے۔ شاہ حاتم کی اس دور میں یہ اہمیت ہے کہ انہوں نے ولی اور آبرو کی آوازوں کو جدید دور کی آوازوں سے ملا کر ایک ایسی صورت دے دی کہ میر و سودا کے لئے راستہ صاف ہو گیا۔ اس شاعری کا رخ تلاشِ نظرِ تازہ یا خیالی معنی آفرینی کے بجائے جذبات و واردات کی طرف ہے۔ یہاں ہمیں ایک بیجا کیفیت کے بجائے ایک ٹھہراؤ کا احساس ہوتا ہے۔ یہ وہ اثرات تھے جو ”رودِ عدل کی تحریک“ کے ساتھ نمایاں ہوئے اور جس کے ممتاز نمائندہ شاہ حاتم ہیں۔ جس ادھورے پن کا احساس ہمیں شاہ حاتم کی شاعری میں ہوتا ہے اسی ادھورے پن کا احساس ہمیں شاہ یدار کے ان اشعار میں ہوتا ہے۔ ان میں جذبہ و واردات کا اظہار تو ہے لیکن ان میں گہرائی اور رچاوت نہیں ہے۔ یہ گہرائی میر، درد اور سودا نے پیدا کی اور جب یدار کی شاعری اس دھارے پر آئی تو ان کی شاعری بھی دلکش و پُر اثر ہو گئی اور اس کی یہ صورت ہو گئی :

جو کچھ کہ تھا وثیقہ و اوراد رہ گیا
تیرا ہی ایک نام فقط یاد رہ گیا
یدار روبرو عشق گسی سے نہ طے ہوئی
صحرا میں قیس، گدوہ میں فرہاد رہ گیا
ہم کلام اس سے میں تک ہار نہ ہونے پایا
تھا سرے جی میں سو اظہار نہ ہونے پایا
کچھ تمہیے بھی ہے خبر حال سے اس کے ظالم
رات یدار ترے نام میں بہت محروم تھا
یاں تو جی آفت کے ٹھہرا ہے لبوں پر اپنا
آہ نکلیا جانے خبر اس کو وہاں ہے کہ نہیں
عشرِ رفتہ ہے اس شوخ کی رفتار کے ساتھ
جی چلا جائے ہے بازوب کی جھٹکار کے ساتھ

تو جو یدار یوں پھرے ہے خراب پاس ناموس و نام بھی کچھ ہے

آہ جی دن سے تمہ سے آنکھ لگی دل پہ ہر روز اک لیا نام ہے

سب لٹا عشق کے میدان میں عریاں آیا
 رہ گیا ہاس مرے دامنِ صحرا ہاں
 ربط جو چاہیے بیدار سو اس سے معلوم
 مگر اتنا کہ ملاقات چل جاتی ہے

آخری شعر وہی ہے جس کے بارے میں حسرت موہانی نے لکھا ہے کہ "اس
 مقطع کی ترکیب و مضمون دونوں اس قدر کامل واقع ہوئے ہیں کہ اب اس ردیف و
 قافیہ میں اس پایہ کا شعر لکھنا میرے نزدیک تقریباً محال ہے۔" ۵۶۱؎ یہ اشعار
 جو ہم نے جستہ جستہ دیوانِ بیدار سے "چن لیے ہیں"، پہلے اشعار کے مقابلے میں
 اسی لیے زیادہ متاثر کرتے ہیں کہ ان میں حلاوت، دردمندی، "پُرسوزی اور
 تجربات کی وہ گہری شامل ہے جو میر و درد کی غزل میں شانِ علویت کے ساتھ
 محسوس ہوتی ہے۔" بیدار بھی اسی روایت کے پیرو ہیں :

تلاشِ لفظ و معنی گو ہے اشعار خیالی ہیں
 پراہلر درد کو لذت ہے اور ہی شعر حالی ہیں

کلامِ بیدار اس پورے دور کی شاعری کے رنگ و آہنگ کا احاطہ کرتا ہے۔ بیدار
 غزل کے شاعر ہیں اور غزل کے شاعر کی طرح ان کی شاعری کا مرکزی نقطہ عشق
 ہے جس میں عشق کے عجزی و حقیقی دونوں پہلو ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ اسی عشق
 کے تجربات بیدار اپنی غزل میں بیان کرتے ہیں۔ ان کی غزل کے بڑے حصے پر
 ہمیں اخلاقی اندازِ نظر غالب نظر آتا ہے جو بے ثباتی، دہر، فنا و بقا، عبرت
 اور اسی قسم کے دوسرے موضوعات کا اظہار کرتے ہوئے صوفیانہ مضامین و
 تجربات سے جا ملتا ہے۔ بیدار اپنے تجرباتِ عشق، سرمستی و سرشاری کے ساتھ،
 بیان کرتے ہیں۔ یہ وہ موضوع ہے جو ان کے درویشانہ مزاج اور صوفیانہ زندگی
 سے قریب تر ہونے کی وجہ سے "پُر اثر ہے۔" چنانچہ ان کا رنگِ سخن، لہجہ و
 آہنگ میر درد سے اتنا قریب ہو جاتا ہے کہ بیدار و درد کے کلام میں بظاہر
 فرق کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ بیدار کی غزلیں کی غزلیں میر درد کی زمین میں ہیں
 لیکن ایک زمین میں ہوتے ہوئے بھی وہ بیدار کے اپنے تجربات کا اظہار ہیں، اسی لیے
 ان کی اس قسم کی شاعری میں بھی تقلیدی رنگ نہیں ہے۔ بیدار تو اپنے طور پر
 اپنے انداز میں اپنے تجربات بیان کر رہے ہیں۔ یہ چند شعر دیکھئے :

ہر ذرے میں وہ سہر دلِ افروز ہے رخشاں
 سچ گنتے ہیں بیدار یاں کیا ہے عیاں کا

حجابِ خودی الہ گیا جب کہ دل سے
 تو پردہ کوئی پھر نہ حائل رہے گا
 آنکھوں میں چھا رہا ہے ازبسکہ نور تیرا
 ہر جگہ میں دیکھتا ہوں رنگ و ظہور تیرا
 بیدار وہ تو ہر دم سو سو گھرے ہے جلوہ
 اس پر نہیں گو نہ دیکھے تو ہے تصور تیرا
 کاروانِ منزلِ مقصود کو پہونچا کب کا
 اب تک اے وائے میں ہاں کوچ کے سانس میں رہا
 کب دماغ اس کو کہ نظارتہ فردوس کرے
 جو کوئی غنچہ صفت سیرِ گریباں میں رہا
 ہم تو ہر شکل میں ہاں آئینہ خانے کی مثال
 آہی آئے ہیں نظر سیرِ جہدہ کرتے ہیں
 آئے جس کام کو تھے سو تو وہ ہم سے نہ ہوا
 آہ کس منہ سے ہم اب ہاں سے ادھر جاتے ہیں
 ہے بقادر جہاں دیکھ فنا آگاہاں
 چشم وا کرتے ہی الہ مثل شور جاتے ہیں
 بیدار وہ نگار تو اپنے ہی پاس ہے
 جو کم ہوا ہو اس کے تئیں جستجو گزراں
 کچھ نہ ادھر ہے نہ اودھر ، تو ہے
 جس طرف کیجئے نظر ، اودھر تو ہے
 یاد میں حق کے تو ہاں دل کو رکھ اپنے بیدار
 ہے بہت سہل علم میں ابھی سونا باقی

یہ درد کی شاعری کی روایت ضرور ہے لیکن بیدار کے اپنے تجربوں نے ان میں ،
 مماثلت کے باوجود ، ایک ذرا سا فرق پیدا کر دیا ہے ۔ بیدار کے ہاں درد کی سی
 تخلیقی سطح نہ ہونے کے باوجود زبان و بیان میں رچاوٹ ہے ۔ لفظوں کو احتیاط
 سے استعمال کرنے کا سلیقہ ہے ۔ انہوں نے فارسی تراکیب کو اس خوبی سے اپنی
 محزل میں جذب کیا ہے کہ محزل بڑھنے ہوئے فارسی تراکیب کی موجودگی کا
 احساس تک نہیں ہوتا ۔ وہ طرزِ بیان کے سائے ایک جان ہو کر آتی ہیں ۔ ان کے
 لہجے میں سنجیدگی لیے ہوئے شوخی و شگفتگی ہے اور یہ سب چیزیں مل کر
 ان کی شاعری کو ایسا رنگ روپ دیتی ہیں کہ وہ اس دور کے شعرا میں

قابلِ ذکر ہو جاتے ہیں۔ ان کے یہ چند شعر اور دیکھئے :

تیرے کسوچے سے نہ یہ شینگل جساتے ہیں
جھوٹ گنتے ہیں کہ جاتے ہیں ، کہاں جاتے ہیں
گر دہا عشق کو ظاہر مرے ٹوٹنے اے اشک
ورنہ یہ راز میں رکھتا تھا دل و جانب میں چھپا

عاشق نہ اگر وفا کرے گا بھر اور کہو تو کیا کرے گا

غم جدا ، درد جدا ، ناتھ جدا ، داغ جدا

آہ کیا کیا نہ ترے عشق میں اے ہاز ہوا

ہاتے نہیں آپ کو کہیں ہاں حیران ہیں کس کے گھر گئے ہم

کچھ خبر میری ابھی رکھتے ہو تم اے بندہ نواز

جان جاتی ہے ادھر آپ ادھر جاتے ہیں

دل ہے لیٹا چشم ہے بے خواب جان بیدار کیا کروں تجھ انت

کیا ترے گھر میں رات تھا بیدار اس گلِ ادم کی سی ہو ہے چاں

آپ گلو آپ میں نہیں ہاتا جی میں ہاں تک مرے سائے ہو

ستم شعار وفا دشمن آفتا بیدار

کہو تو اسے سے کیوں گر گئی نہ کرے

بیدار کی عزل اتنا عرصہ گزر جانے کے باوجود جذبہ و احساس اور تجربوں کے

اظہار کی وجہ سے آج بھی دلچسپ ہے۔ تصوف ان کی شاعری کا عام مزاج ہے۔

بیدار کی زندگی اسی رنگ میں رنگی ہوئی تھی۔ میر اثر خواجہ میر درد کے چالشین

تھے لیکن جہاں تک شاعری میں روایتِ درد کو آگے بڑھانے اور پھیلانے کا تعلق

ہے ، بیدار ہی ان کے خلیفہ و چالشین ہیں۔ اسی لیے تصوف کی شعری روایت

میں درد کے بعد بیدار کا نام لینا چاہیے۔ بیدار میر ، درد و سودا کی طرح منفرد

شاعر نہیں ہیں لیکن اسی روایت کے شاعر ہیں اور دوسری صف کے شعرا میں

ممتاز ہیں۔

(۳)

ہر بڑے ادبی دور میں چند مخصوص خیالات اور آوازیں اُتی عام و مقبول

ہو جاتی ہیں کہ دوسرے خیالات اور آوازیں ان کے سامنے دب کر رہ جاتی ہیں۔

یہ آوازیں اس دور کی مقبول عام آوازوں سے مزاج ، لہجے اور آہنگ میں اتنی مختلف ہوتی ہیں کہ اس دور میں وہ بے وقت کی راکھی معلوم ہوتی ہیں لیکن تاریخی نقطہ نظر سے ان آوازوں کی یہ اہمیت ہے کہ وہ آنے والے دور کی تبدیلیوں کی طرف اشارہ کر کے ان کے لیے راستہ صاف کرتی ہیں ۔ ایک ایسے دور میں ایک اعلیٰ صلاحیتوں کا شاعر بھی ، ان مقبول آوازوں سے الگ ہونے کی وجہ سے ، گھٹ کر رہ جاتا ہے ۔ اس دور پر ، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ، میر ، درد اور سودا کی آوازیں چھائی ہوئی ہیں اور ان کے سامنے ساری دوسری آوازیں اتنی نحیف ہو جاتی ہیں کہ سنائی نہیں دیتیں ۔ اس دور میں قدرت اللہ قدرت کا بھی میں المیہ ہے اور اسی لیے وہ نہ بن سکے جو وہ بن سکتے تھے ۔ قدرت اللہ قدرت مزاج اور انداز نظر میں میر و سودا سے مختلف تھے اور درد سے قریب ہوتے ہوئے بھی قریب نہیں تھے ۔ اسی لیے جب وہ اس دور میں اپنے مخصوص مزاج کا اظہار شاعری میں کرتے تو سننے یا پڑھنے والوں کو یہ طرز فکر و ادا نامانوس معلوم ہوتا اور یوں محسوس ہوتا کہ وہ جو کچھ کہنا چاہتے ہیں کہہ نہیں پا رہے ہیں ، اسی لیے میر نے شاہ قدرت کو ”عاجز سخن“ لکھا ہے اور ایک دفعہ یہ بھی کہا کہ ”دیوان گو اپنے دریا میں ڈال دو“ ۵۸۹ قدرت اللہ قدرت تخلیق سطح پر اسی کشمکش کا شکار رہے اور ان کی تخلیقی صلاحیتیں اسی لیے اس دور میں پروان نہ چڑھ سکیں ورنہ ان کی آواز میں اس روایت و مزاج کا شعور ملتا ہے جو اسیویں صدی میں غالب کے ہاں جا کر صورت پذیر ہوا ۔

شیخ قدرت اللہ قدرت ۵۹ (م ۱۲۰۵/۹۱ - ۱۲۹۰ع) ، جو عرف عام میں شاہ قدرت یا شاہ قدرت اللہ کے نام سے موسوم تھے ، ایک مضطرب روح کے مالک تھے ۔ ساری عمر سچائی اور حق کی تلاش میں سرگرداں رہے ۔ عالم جواہر میں حق کی تلاش میں مشائخ روزگار سے رجوع کیا لیکن جب وہاں سے بھی کچھ حاصل نہ ہوا تو شاہ عشق اللہ قلندر سے ملے اور ، مزاج کی مناسبت سے ، تھوڑی سی مدت میں وہ حاصل کر لیا جس کے وہ تلاشی تھے ۔ بے قرار روح انہیں کسی ایک مقام یا صورت پر ٹھہرنے اور ایک طور پر قائم رہنے نہیں دیتی تھی ۔ ۶۰ شاہ قدرت دہلی کے رہنے والے تھے اور ان کا خاندان تقریباً تین سو سال سے چیں آباد تھا ۔ ان کے جد اعلیٰ شیخ عبدالعزیز شکرپار (م ۶ جمادی الآخر ۸۹۵ھ / ۸ دسمبر ۱۵۹۷ع) سال ڈیڑھ سال کی عمر میں اپنے والد کے ہمراہ جونپور سے دہلی آئے ۶۱ اور پھر یہیں کے ہو رہے ۔ شاہ قدرت ساری عمر قلندرانہ وضع سے زندگی بسر کرتے رہے ۔ قائم کے اس فقرے سے کہ ”غیر سے شفقت سے بیش آتا

ہے۔ ۶۲۔ یہ بات واضح ہوتی ہے کہ قدرت ان سے عمر میں کافی بڑے تھے۔ اگر عمر کے اس فرق کو دس سال بھی قیاس کر لیا جائے تو قدرت کا سال ولادت کم و بیش ۱۱۲۵ھ/۱۷۱۳ع متعین کیا جا سکتا ہے۔ احمد شاہ ابدالی کے بعد جب دہلی کے حالات اور ہلکے اور اہل دہلی عاقبت و روزگاری تلاش میں ترک وطن کر کے برعظیم کے مختلف علاقوں میں جانے لگے تو شاہ قدرت بھی دہلی سے نکل کھڑے ہوئے:

سرت اے صبح چمن ہم سے چمن چھوٹے ہے

مزد اے شام غریبی کہ وطن چھوٹے ہے

دہلی سے نکل کر وہ لکھنؤ آئے اور وہاں سے عظیم آباد ہوئے ہوئے مرشد آباد چلے گئے۔ اس کا پتا مختلف تذکروں کے حوالوں سے ملتا ہے۔ میر حسن نے لکھا ہے کہ ”ہندے نے ان کو ایک بار لکھنؤ کے مشاعرے میں دیکھا ہے۔“ ۶۳۔ اور یہ بھی لکھا ہے کہ شاہ قدرت اب مرشد آباد میں مقیم ہیں۔ ۶۴۔ شورش نے لکھا ہے کہ ”الفا عظیم آباد تشریف لائے۔“ ۶۵۔ علی ابراہیم خان خلیل نے لکھا ہے کہ ”مدت ہوئی کہ دہلی سے مرشد آباد آکر ساکن ہو گیا ہے۔ اس وقت کہ ۱۱۹۶ھ/۸۲ - ۱۷۸۱ع ہے، اس شہر کے اسرا کی اسناد پر پسر اولاد کر رہا ہے۔“ ۶۶۔ عمر کا باقی حصہ شاہ قدرت نے مرشد آباد میں گزارا جہاں کا ناظم ان کی سرپرستی و اسناد کرتا تھا ۶۷۔ اور وہیں مرزا علی لطف کے مطابق ”شاہ ۱۲۰۵ھ/۹۱ - ۱۷۹۰ع میں وفات پائی۔ ۱۲۰۴ھ (۱۷۸۹ع) تک شاہ قدرت کے زندہ رہنے کا ثبوت ان کے دیوان دوم کے اس خطوط کے ۶۹ سے ملتا ہے جس کے پہلے صفحے پر خود قدرت کے ہاتھ کے لکھے ہوئے یہ الفاظ ملتے ہیں ”کلام قدرت اللہ قدرت ۱۲۰۴ھ۔“ جس سے اس بات کا ثبوت ملتا ہے کہ قدرت کی وفات ۱۲۰۴ھ کے بعد یا شاید ۱۲۰۵ھ میں ہوئی۔ میر شمس الدین فقیر سے ان کی رشتہ داری تھی۔ ۷۰۔ ان کی اولاد میں صرف مبارک علی کا ذکر آتا ہے جو شاعر تھے اور والد تخلص کرتے تھے۔ ۷۱۔

شاہ قدرت فارسی میں بھی شاعری کرتے تھے ۷۲۔ لیکن بنیادی طور پر وہ اردو کے شاعر تھے۔ علی ابراہیم خان خلیل نے ۱۱۹۶ھ/۸۲ - ۱۷۸۱ع میں ان کے کلام کے مدون ہونے کی اطلاع دی ہے۔ ۷۳۔ بیتلا نے ”کشن سخن“ (۱۱۹۴ھ/۱۷۸۰ع) میں لکھا ہے کہ ایک ہزار سے زیادہ اشعار اس کی نظر سے گزرے ہیں۔ ۷۴۔ گویا ۱۱۹۴ھ/۱۷۸۰ع سے پہلے قدرت کا دیوان مرتب ہو چکا تھا۔ ان کے دو

دیوان ہیں۔ ایک انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی کے ذخیرے میں اور دوسرا قومی عجائب خانہ کراچی کے ذخیرے میں۔ چلے دیوان میں ۱۳۳ غزلیں اور چار غنسات ہیں۔ غزلوں کے اشعار کی تعداد ۵۷ ہے اور دوسرے دیوان میں مکمل و نامکمل غزلیں، مطلقوں اور اشعار کی تعداد ۹۱۰ ہے۔ اس میں چھ رباعیات بھی ہیں۔ دوسرے دیوان کی اہمیت یہ ہے کہ اس کا بڑا حصہ خود مصنف کے ہاتھ کا لکھا ہوا ہے اور کتب کے لکھے ہوئے دیوان کے ابتدائی حصے میں اسی قلم سے اصلاحیں اور اضافے موجود ہیں جس قلم سے باقی سارا دیوان لکھا ہوا ہے۔ قدرت کے دواوین اب تک شائع نہیں ہوئے۔

کلام قدرت کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہ کلام اس دور کے دوسرے شاعروں سے طرزِ ادا، لہجے اور مزاج کے اعتبار سے مختلف ہے۔ اس میں حسن و عشق کے اظہار کی وہ صورت نہیں ہے جو یقین، بیان، بیدار، اثر، تاہاں، حسرت کے ہاں نظر آتی ہے۔ قدرت کے ہاں عشق کی نوعیت بھی مختلف ہے۔ جہاں ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ جسرِ محبوب بھی تصورِ عشق میں تحلیل ہو گیا ہے۔ قدرت کے کلام میں خواہش و صل کے بجائے تلاشِ محبوب کا اور عشق کے ذریعے حیات و کائنات کے ادراک کا احساس ہوتا ہے۔ اس عشق میں 'حسن کا بیان نہیں ہے بلکہ صرف عشق کا اظہار ملتا ہے اور اسی زاویے سے قدرت زندگی، کائنات اور خدا کے رشتے تلاش کرتے ہیں۔ ان کے ہاں اظہارِ عشق کے حوالے بظاہر مجازی ہیں لیکن ان کی نوعیت حقیقی ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے :

نہ ملا پر وہ بے نشان نہ ملا فکر میں اوس کی اک جہاں رہا

آئینہِ خسانہ ہے ہستی کا یہ مرآتِ ظہور
جس جگہ سجدہ کیا میں آپ ہی موجود تھا
تصویرِ دیکھیو لگ جلدہ عشقِ حقیقی کا
گہا لے عرش سے تا فرش مشرقِ خاکِ آدم کو
نہ واقف کارواں سے ہوں نہ کچھ آگاہ منزل سے
کہا میں وادیِ الفت کو طے اک جنبشِ دل سے
ہم خسانہ خرابوں نے کہیں تجھ کو نہ پایا
اے خسانہ برانداز تو بتلا کہ کہاں ہے
جلایا مجھ کو داغِ عشق نے لیکن خدا جانے
کہ غمِ غم کے لیے میرے کہاں سے یہ شوار آئی

حشر میں لوہے کے زاہد سے کشاف۔ بزمِ عشق
ہات میں ساحر، بقل میں شہساز، کاندھ پر صبر
صفائی عشق میں اتنی تو پیدا کیجیے قدرت
نظر گسر دشت پر کیجیے ہری رخسار ہن بیٹھے
عشق کی منزل میں اسے غافل تو جدے سے نہ چوگ
دیر و مسجد، گنبد و بت خانہ چاروں ایک ہیں
سار قدرت گھوسنا ہے ہر اک پردے میں راز
گہہ صدائے بانگ میں گہہ نغمہ، ناقوس میں

اور جب حسن کا ذکر آتا ہے تو اس کی نوعیت یہی عشق کے حوالے سے یہ
ہوتی ہے :

عشق نے جوہی کیا دل میں تصور حسن کا
اک چہار صورت گری کا کارخانہ ہو گیا

عام طور پر عشق کی منزل وصلِ محبوب ہے لیکن قدرت کے ہاں عشق کی منزل
تلاشِ محبوب ہے۔ تلاش، تلاش، تلاش۔ جس قدرت کا تخلیقی عمل ہے۔ جس ان
کا راستہ اور جس ان کی منزل ہے۔ قدرت جوتی ہی میں تلاشِ حق میں نکل کھڑے
ہوئے تھے لیکن حق نہ انہیں مشائخِ روزگار میں ملا اور نہ صوفیائے کرام کی
خاتقاہوں میں۔ اسی تلاش میں جب وہ عشقِ اللہ قلندر کی بارگاہ میں پہنچے تو
انہیں وہ مل گیا جو وہ چاہتے تھے۔ اسی ادراک کا اظہار وہ ساری عمر اپنی
شاعری میں کرتے رہے اور یہی شعور و ادراک انہیں معاصر شعرا سے ممتاز کر دیتا
ہے۔ میر اثر کی شاعری میں عشقِ مجازی اور خواہشِ وصل کی اضطرابی کیفیت کا
اظہار ہے۔ دردِ صوفیانہ ادراک و تفکّر کو حسن و عشق کی علامات سے ظاہر
کرتے ہیں۔ شاہ جہادی بیدار انہی خبریات و خیالات کا اظہار کرتے ہیں جن کا
اظہار میر درد کے ہاں ہوا ہے لیکن تلاشِ حق کا یہ اضطراب جو شاہ قدرت کے
ہاں نظر آتا ہے اس دور میں، درد کے علاوہ، کسی اور شاعر کے ہاں نظر نہیں
آتا۔ درد کا تفکّر شاہ قدرت کے مزاج سے قریب تر ہے۔ اسی لیے وہ دیوانِ دوم
میں دو جگہ درد کا ذکر یوں کرتے ہیں :

نقاشِ زردی رخ قدرت سے چاہیے دیوانِ خواجہ میر کی ہر فرد کا طلا

چاہیے قدرت رکھے وہ آہ سے چشم اثر

درد سا پیدا کرے جو پیر کامل دیکھ کر

قدرت کے ہاں، تلاشِ حق میں وصلِ محبوب کا تصور سایہ و خورشید کا سا ہے۔

جب سورج نکلتا ہے تو سایہ دور ہو جاتا ہے ۔ یہ دونوں ایک ساتھ کیسے رہ سکتے ہیں ؟ اس صورت میں آغاز و انجام کا پتا کیسے چل سکتا ہے ؟

نسبت ہے ہماری تیری جوں سایہ و خورشید
جس جا نہیں تو ہم ہیں ، جہاں تو ہے نہیں ہم
دل سے کہا سناں نے کہ سینے میں یہاں رہوں
لاؤک یہ ہو چھتا ہے بھلا میں کہاں رہوں
لے اڑا شوق جنوں ریکڑ رواں کے ہمراہ
لہ کچھ آغاز ہی سوچھے ہے نہ انجام ہمیں

اس مطلع پر قدرت کا تجربہ میر درد سے بھی مختلف ہے ۔ یہ وہ لیے ہے جو علویت کے ساتھ ہمیں غالب کی شاعری میں نظر آنے ہے جہاں عاشق سرکشہٴ خار رسوم و قیود نہیں رہتا ، جہاں دیر و حرم ، گمبہ و بت خالہ ، قطرہ و ہم ، شیشہ و مے سب ایک ہو جاتے ہیں ۔ شاہ قدرت کے ہاں عشق کا ایک بہت علوی مابعدالطبیعیاتی تصور ملتا ہے ۔ اس تلاش نے قدرت کی شاعری میں وہ رنگ اور انداز نظر پیدا کیا جس کے ارتقا کی تکمیل غالب کی شاعری میں ہوئی ہے ۔ اس بات کی وضاحت کے لیے شاہ قدرت کے یہ چند اشعار اور پڑھیے :

ہوا دستِ جنوں سے تار تار از بسکہ پیراں
گرمین ڈھونڈتا ہے دامن اور دامن گریباں کو
ہم سبک روحوں کو کب ہے قافلے کا انتظار
مشر ہو دوشِ صبا پر اپنی لت شب گیر ہے
کما اہل عشرت کو ہے لت سرمایہ داروں سے
مرے داغِ جگر پر ہے نظر تبخالہٴ شب کی
دامن سے اوس کے جتنے تھے گستاخ لگ چلے
میں تبرہ روز از روئے آداب رہ گیا
اہلِ عدم کو وسر فنا کا تھا گپ شعور
سر مشقِ رفتگان مرا لوحِ مزار تھا
میر و طاقت تو نہ لائے شہرِ ہجران کی تاب
ایک ہی سالہ مگر ہمدمِ تنہائی تھا
میں زیر لب اشارِ گلونے افغان گیا
مقراضِ ہال طسائرِ عرش آشیان گیا

ہے طمانی سے غرضِ جنتسا نہ گزر سکا
 یہاں تک تو ضعفِ غم نے مجھے لاتواں کیا
 کچھ دیر ہوئی اشک نہیں آنکھوں سے گرتے
 شاید تیرے مڑگل کسوٹی لٹتی جگر آپا
 جاتے ہیں چلے آپ سے ہر کچھ نہیں معلوم
 قدرت ہمیں دریش کدھر کا سفر آپا
 گھر سے جس وقت وہ عمارت گرا ایمان نکلا
 کدر سے کبیر گیا ، دیں سے مہاراج نکلا
 کشتہٴ حیرت حسن اس کے جہاں ہیں بدلوں
 لالہ واں خاک سے جوں لرگیں حیراں نکلا
 گلاب سینہٴ نقیدہ ہو مسکت دلِ یثرب کا
 آتش گدھے میں رہ سکے مقدور کیا سیاب کا
 غنچہٴ پیکل نہیں کھلتا لیسرِ صبح سے
 عقدہٴ دل گلاب ہے ہر سو لالغِ تدبیر کا
 وائسرا اہلِ تعمیر اور ہے عالم میں دیکھ
 ہے تبسمِ زبور لب اس غنچہٴ تصویر کا
 جس راہ سے کہ تو نے اک دم قدم گوار کیا
 جو سجدہ تھا جبین میں ہم دوشِ نقش پا تھا
 تیرے ہنسون پر درِ عشرت ز بس مسعود تھا
 جو چراغ اس بزم میں روشن کیا سو دود تھا
 بس ہے صد چاکِ دل اور دیدہٴ گریاں مجھ کو
 عشق میں اتنا ہی درکار ہے سامانِ مجھ کو
 تیغ تو مونہ نہ بھڑا عرصہٴ جاں بازوں میں
 دیکھ ہنستا ہے ہر اک زخمِ نمایاں مجھ کو
 بدا دل کے داغوں کو ہم دیکھتے ہیں
 پیسار گل و لالہ ہم دیکھتے ہیں
 ہمیں کام ہے آنسانے سے دل کے
 جوناہاں ہیں دیر و حرم دیکھتے ہیں
 ہر سجدہ کو اپنے غم دیکھتے ہیں
 جہاں: ہر آنکھ قدم دیکھتے ہیں

غالب کا شعر ہے :

چہاں تیرا نقشہ اہم دیکھتے ہیں

خیابان خیابان اہم دیکھتے ہیں

ان اشعار کے انداز فکر میں ، ذخیرۃ الفاظ میں ، اشارات و کنایات میں ، لہجے اور آہنگ میں ، طرز و اظہار میں وہ واضح نقوش موجود ہیں جو آئندہ دور میں غالب کی شاعری میں صورت پذیر ہوئے۔ ان اشعار میں وہاں ہی شعور و ادراک اور وہی ہی فکر ہے جو غالب کو غالب بناتی ہے۔ یہ وہی شاعری نہیں ہے جیسی ہمیں میر و سودا کے ہاں نظر آتی ہے۔ یہ اس دور کی نامقبول شاعری ہے ، جس میں شاعری کا ایک نیا اور وسیع امکان موجود ہے۔ قدرت کے ہاں بھی غالب کی طرح فکر و جستجو ، شعور و ادراک جذبے کے ساتھ ملتے ہیں لیکن یہ جذبہ میر و سودا کے جذبے سے مختلف نوعیت کا ہے اور اس میں اتنا اشکال اور اتنی تہہ داری ہے گھہ اے روزمرہ کی عام زبان میں بیان کرتے ہوئے شاہ قدرت کو دشواری پیش آ رہی ہے اور لسی لے ، اس دور کی روایت شاعری کے برخلاف ، ان کے ہاں غامضی ، تراکیب و سیلہ اظہار بن رہی ہیں۔ یہی صورت غالب کو بھی پیش آتی تھی اور یہی قدرت کے کلام کا عام مزاج ہے۔ وہ اپنی بات کو چراغ داغ ، محرومی ، فتنہ ، جان پرور ، سوچ ، نفس ، طہارت ، جگر آلود ، مژدۂ تائبی ، مڑکان ، اشک بار ، اشک ، گنگو ، سزاوار ، نفس ، غوریدہ لب ، ہام ، تاجر ، دکان ، عقیق جگری ، آزاد ، رو ، سلسلہ کھیک دوی ، غارت گر ہوش ، جنبش ، پادری ، شہر تاریک ، ہجران ، چراغ ، داغ ، حرمان ، داغ ، سینہ پر نور ، جانور دل ، لافان ، برنگ ، سیلر ، غولت ، ذوق ، تلخی ، سم ، دایر ، تماشا ، ذوق ، ہم صغیرانہ نفس ، لذت ، اہل نفس ، لالہ ، سرخ ، گرہنار ، ضبط ، راز عشق ، آواز ، دامن ، مڑکان ، زبیر ، چشم ، گریبان ، حد نب ، بے مل ، اشک ، سرمڑکان ، کلر ، شادابی ، آتش ، سرگرم ، ہم آغوش ، خالہ ، برائتاز ، شکنزہ زلف ، یار ، گنجینہ ، گوہر ، گلزار ، وصل ، بدیلان ، تصویر وغیرہ تراکیب کے ذریعے بیان کرتے ہیں۔ شاہ قدرت اور مرزا غالب میں مزاج اور لہجے کی ہم آہنگی صرف الفاظ و تراکیب کی مناسبت سے پیدا نہیں ہوئی بلکہ یہ مناسبت دراصل اس ادراک و شعور سے پیدا ہوئی ہے جو ان دونوں میں مشترک ہے۔ یہ وہ طرز خاص ہے جو اس دور کے کسی شاعر کے ہاں اس طور پر نظر نہیں آتا اور اس دور میں جب میر شاہ قدرت کو اپنا دیوان دریا میں ڈالنے کا مشورہ دے رہے تھے یا اپنے تذکرے میں ان کا ذکر ، اپنے دوست عارف کے کہنے سے ، کرتے ہوئے انہیں 'عاجز سخن' لکھ رہے تھے تو انہیں کیا معلوم

تھا کہ یہی وہ انسان ہے جو اگلی صدی میں اس زبان کے ایک خلیفہ شاعر کے ہاں نئی صورت میں جلوہ گر ہوگا ۔

شاہ قدرت فکر و خیال کے شاعر ہیں ۔ ان کی شاعری کا رخ مابعد الطبیعیاتی ہے جس میں شعور و ادراک کے ساتھ جذبے کی گرمی شامل ہے ۔ ان کے ہاں یہ گرمی تلاشرِ حق کی بے لاپی سے پیدا ہوئی ہے ۔ ان کی شاعری میں قرۃ العین طاہرہ کی سی آتشِ شوق و تلاشرِ منزل کا احساس ہوتا ہے ۔ ہوں معلوم ہوتا ہے کہ شاہ قدرت کا دل بابِ آتش ہے اور ان کا سارا وجود ہجر کی آتشِ شوق میں جل رہا ہے ۔ یہ ہجر وہ ہے جو ہر دم تلاشرِ عیوب میں سفر جاری رکھنے پر آمادہ رکھتا ہے اور جب منزل آتی ہے تو یہ رشتہ سایہ و آفتاب کا رشتہ بن جاتا ہے ۔ اسی لیے شاہ قدرت کا عشق آگ اور سفر ہے اور اسی لیے ان کے ہاں آتش ، سوز ، آگ ، ملیح ، شراب ، تخیل ، شعلہ کے الفاظ بار بار آتے ہیں ۔ داغ ، اشک اور آئسو بھی آتش و سوز کی ایک صورت ہیں :

برنگ شمع دل سوزی میں تیری آگ پھانکوں ہوں
مسندِ سو نہیں پر دل ہارا بسابِ آتش ہے
مسند کی طرح آتش مسندِ دل ہے عاشق کو
جدا اوس سے رہے یتاب پس اسبابِ آتش ہے
ترا داغِ محبت یہ دل ہے تساب رکھتا ہے
بغل میں اپنی کس آتش کو یہ سباب رکھتا ہے
چلایا مجھ کو داغِ عشق نے لہکتا خدا جانے
کہ خرمن کے لیے میرے کہاں سے یہ شراب آئی
ہم کے اٹھنے ہی جگر سے شعلے مشعل ہیں سرے گھر سے شعلے
”سند“ نقشہ میں دل کی نبش کو کچھ نہ بوجھ
وہ ”معنی“ آتش اور یہ فی المشل سبب ہے
جس قدر سے ہوں شر ، داغِ دل اپنے ہی لیز
آب و آتش سے مرا گلشن سدا شاداب ہے

محبت کی جس آنکھوں میں نہیں ہے جواہر کی اوسے بھر کیا گلی ہے
یہ آگ جو شاہ قدرت کے سینے میں روشن ہے ، وہ شعور و ادراک جو ان کے اندر موجود ہے ، حیات و کائنات کے جن تجربات سے وہ دوچار ہیں اس کا اظہار اتنا آسان نہیں تھا کہ وہ نے عاہا شعر کہنے چلے جائے اسی لیے ان کے دونوں دیوان مختصر ہیں ۔ وہ بات کو ٹھہر کر اور اپنے تجربے کو بڑے طور پر

بیان کرنے کے لیے ایک مختلف نوعیت کے تخلیقی عمل سے گزرتے ہیں اور اس لیے ان کا اپنا طرز اور اپنا لہجہ ہے جس میں توانائی نہیں ہے اور ویسی ہی برجستگی نہیں جو غالب کے ہاں لکھری ہے۔

عبرت و بے ثباتی دہر بھی شاہ قدرت کے پسندیدہ موضوع ہیں۔ اس مضمون کو بارہ شعر کی ایک مسلسل غزل میں اس "ہوا اثر انداز نہ باندھا ہے کہ اس ہوا آشوب دور میں یہ غزل عام طور پر لوگوں کی زبان پر تھی۔ میر حسن نے اس غزل کو "مشہور عالم" سے لکھا ہے اور مصحفی نے لکھا ہے کہ یہ غزل چھوٹوں بڑوں کی زبان پر جاری ہے۔ اس کا مطلع یہ ہے :

گھس کی لیرنگی یہ برقِ خاطرِ مایوس ہے

جو شررِ دل سے اٹھا سو جلوۂ طافِ اس ہے

شاہ قدرت کے کئی شعر ایسے ہیں جو اس دور میں ضرب المثل بن گئے تھے۔ مثلاً قدرت تو دیکھ لوٹی ہے جا کر گمند کہاں

جب بامِ دوست ہاتھ سے کچھ دور رہ گیا (دیوانِ اول)

قدرت کے دیوان دوم میں حاشیے پر یہ قطع مطلع کی صورت میں ملتا ہے :

سوئی گمند بخت کا وہ زور رہ گیا

جب بامِ دوست ہاتھ سے کچھ دور رہ گیا

قائم کے دیوان میں بھی یہ شعر اس طرح ملتا ہے :

نست تو دیکھ لوٹی ہے جا کر گمند کہاں

کچھ دور اپنے ہاتھ سے جب سام رہ گیا

شاہ قدرت کے دو تین ضرب المثل اشعار اور دیکھیے :

سینہ اس کا ہے دل اس کا ہے جگر اس کا ہے

بیرِ یدارِ چدرِ رخ کرے گھر اس کا ہے

رنگہ نہ آئسو سے وصل کی آہد کھارے پانی سے دال گئی تھی

درازی شبِ غم کی مت پہوچہ قدرت

کہ اک اک کھڑی اوس کو سو سو برس ہے

شاہ قدرت اس دور کے ایک منفرد شاعر ہیں۔ اس دور کی شاعری میں ان کی آواز سارے شاعروں سے ایک الگ آواز ہے جو میر، سودا، حاتم، یقین، سوز،

قائم، جعفر علی حسرت، اثر حنیٰ، درد سے بھی الگ ہے۔ یہ عشقیہ شاعری ہوتے ہوئے بھی ویسی عشقیہ نہیں ہے جیسی اس دور کی عام شاعری ہے۔ یہ

اپنے رنگہ شاعری کی الگ روایت بناتی ہے جس میں شعور و ادراک کے ساتھ ،

ہر لحظہ ہدائی حیات و کائنات کو اُپر اُٹھ کر دیکھنے کا رخ موجود ہے ۔ یہ
اُردو شاعری کو ایک نئی روایت سے روشناس کراتا ہے ۔ اُسے غالب کے ساتھ
رکھ کر پڑھیے تو اس کی حقیقی اہمیت واضح ہوتی ہے ۔ اس رنگِ سخن میں شاہ
قدرت غالب کے پیش رو ہیں ۔

میر و سودا کے ایک اور ہم عصر ہدایت اللہ خان ہدایتؒ (م ۱۲۱۹ھ/

۵ - ۱۸۰۴ء) اس دور کے ایک اور قابل ذکر شاعر ہیں ۔ ہدایت نسلِ افغان
تھے ۔ ان کے باپ دادا دہلی میں آباد تھے ۔ ہدایت بھی پیدا ہوئے ، یہیں پلے
پڑے اور یہیں وفات پائی ۔ خواجہ میر درد کے شاگرد اور مرہد تھے ۔ ۸۰ طبابت
ان کا پیشہ تھا ۔ ان کے ایک بھتیجے حکیم ثناء اللہ خان نرائی بھی فارسی و اُردو
کے صاحبِ دیوان شاعر تھے ۔ میر درد اور شاہ ہندی دیدار کی طرح شاعری اور
تصوف ان کی زندگی کے دو مرکز تھے۔ محمد شیخ ابدالی کے حملے کے بعد جب دہلی
اچڑی اور اہلر کمال ایک ایک کر کے وہاں سے دُورے علاقوں اور خصوصاً اودھ
جانے لگے تو انہوں نے یہ قطعہ لکھا :

ہدایت اپنا وطن کس کو خوش نہیں آتا ۔

ہر آنہ کیا کرے اب کوئی مرخیزد رب کو

ہزار حیف کہہ دلی ما شہر و دیار کو

کیا ہے ہارول نے آباد ملک ہورب کو

لیکن ہدایت نے میر درد کی طرح دہلی نہیں چھوڑی ۔ اہلر دل کی طرح ہدایت
منکسر المزاج اور شریف النفس انسان تھے ۔ متواضع و مؤدب ، ۸۱ء حلیہ و
سلیم ۸۲ء ، صاف دل و پاکیزہ سیرت ۔ ۸۳ء قدرت اللہ قاسم نے لکھا ہے کہ چالیس سال
تک میرا ان سے استادی شاگردی کا رشتہ قائم رہا لیکن میں نے نہیں دیکھا کہ ان
سے کبھی کوئی راجیدہ ہوا ہو یا کسی کو ان سے آزار پہنچا ہو ۔ ۸۴ء قائم چاند پوری
نے ان کے بارے میں ایک پجوبہ رباعی لکھی تھی جس کا جواب بھی شریفانہ
انداز میں ہدایت نے دیا تھا ۔ اس کا ذکر ہم قائم کے ذیل میں کر آئے ہیں ۔

ہدایت صاحبِ دیوان شاعر تھے ۔ ۸۵ء مبتلا ۸۶ء اور لطفہ ۸۷ء نے لکھا ہے
کہ ان کا دیوان مختصر تھا لیکن ان کے شاگرد قدرت اللہ قاسم نے لکھا ہے
کہ ان کا دیوان تقریباً نو ہزار ابیات پر مشتمل تھا ۔ دیوان کے علاوہ کچھ
مثنویات بھی تھیں اور علم تصوف میں ایک رسالہ ”ہراغِ ہدایت“ کے نام سے لکھا
تھا ۔ ۸۸ء قاسم کی نظر سے یہ دیوان گزرا تھا جس کا طویل انتخاب انہوں نے اپنے
تذکرے میں دیا ہے ۔ گہنی وجہ نہیں ہے کہ مبتلا اور لطف کے مقابلے میں قاسم

کی بات کو صحیح نہ مانا جائے۔ ممکن ہے مبتلا و لطیف کی نظر سے جو دیوان گزرا ہو وہ ہدایت کے ضخیم دیوان کا انتخاب ہو۔ میر حسن نے ان کی ایک مثنوی ”دو تعریف بنارس“ کا بھی ذکر کیا ہے جو ہدایت نے اس وقت لکھی تھی جب وہ خاندان بادشاہی کے سفیر کار لاکھ سیدہ رائے ہنگل کے ہمراہ بنارس گئے تھے۔ ۸۹۔ ابواب اعظم الدولہ سرور نے مثنوی اور دیوان غزلیات کے علاوہ مراٹھ، سلام و تصانیف کا بھی ذکر کیا ہے۔ ۹۰۔ ان سب سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ہدایت ایک ”مُرکُو اور قادر الکلام شاعر تھے۔ آج ہدایت کا دیوان قاید ہے لیکن چونکہ یہ وہ شاعر ہے جس نے اس دور میں اُردو شاعری کی روایت کو بھلانے اور مقبول بنانے کا کام انجام دیا ہے اس لیے ہم نے مختلف تذکروں سے ان کے کئی سو اشعار جمع کر کے ان کی شاعری کے بارے میں رائے قائم کی ہے۔ شبثہ نے ۹۱۔ ان کا سال وفات ۱۲۱۵ھ (۱ - ۱۸۰۰ع) دیا ہے۔ خوب چند ذکا نے عیار الشعرا میں ۹۲۔ اور سرور نے عمیقہ مستطیبتہ ۹۳۔ میں سال وفات ۱۲۱۹ھ (۵ - ۱۸۰۳ع) دیا ہے۔ قاسم نے صرف اتنا لکھا ہے کہ ”چند دن ہوئے جہانِ فانی کو خبر باد کہہ کر مراٹھے جاوداں میں لیام کیا۔“ ۹۴۔ ”چند دن ہوئے“ کا مفہوم سمجھنے کے لیے ہماری نظر عمدہ مستطیبتہ میں سرور کے ایک بیان پر جاتی ہے جس میں لکھا ہے کہ ۱۲۱۹ھ میں قاسم نے میرا تذکرہ دیکھا اور اسے دیکھ کر قاسم کے دل میں تذکرہ لکھنے کا خیال پیدا ہوا۔ ۹۵۔ قاسم کے حالات، جیسا کہ سرور نے خود بتایا ہے، ۱۲۱۹ھ میں لکھے گئے ہیں۔ اگر قاسم نے ۱۲۱۹ھ میں، جو سرور کے مطابق ہدایت کا سال وفات ہے، اپنے استاد ہدایت کے حالات تذکرے میں درج کیے تو اس ”چند دن ہوئے“ کا مطلب یہ ہے کہ ہدایت نے ۱۲۱۹ھ (۵ - ۱۸۰۳ع) میں وفات پائی اور یہی سال وفات زیادہ قریب صحت ہے۔

ہدایت کے کلام میں وہ ساری عام خصوصیات ماثی ہیں جو اس دور کے دوسرے قابل ذکر شعرا کے ہاں نظر آتی ہیں۔ ان کے ہاں اخلاق و تصوف بھی ہے اور حسن و عشق کا اظہار بھی۔ عشق ان کی شاعری کا مرکزی لفظ ہے جس میں جذبہ و احساس شامل کر کے انہوں نے اپنی شاعری کو نکھارا ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے :

بھلا بتاؤ مری جان کچھ ہدایت نے تمہارے جور سے شکوہ کہیں کیا ہوگا
مگر میں نہ کہ بے اختیار ہو کے کہہ دو کچھ اور بس نہ چلا ہوگا رو دیا ہوگا
یہ تیرے عشق دل کے تو اب ہار ہو چکا
ہوٹا جو کچھ کہ تھا سو سر سے ہار ہو چکا

کچھ زرد ہو گیا ہے ہدایت تو ان دنوں
ایسا بہ کسی کی چشم کا بیسار ہو گیا
کوئی بھرا نہ ملکِ عدم سے تو اب تلک
پاپا جہاں گھسے کچھ آرام رہ گیا
حیرت میں ہوں گہ ہیرے نہیں اسے شب وصال
ظاہر میں دیکھتا ہوں گہ عالم سے خواب کا

چشمے ہیں ہم بھی تیرے ساتھ لہجہ رہ کے اس باغ میں گیا کچھ کا
کتنی ہی نہیں یہ ہجر کی شب یسار پ گیا آج سو گئی صبح
رودادِ شبِ فراق مت بوجھ بارے مر مر کے میں جہا ہوں
کیا کہوں میں کہ تیرے ہجر میں کیوں گھر گزری
وہیں جانے ہے مری جان کہ جس پر گزری
انجام کار دل کا ہدایت میں کیا کہوں
آنسو کی بوند ساتھ لبو کے ٹپک گئی

ان چند اشعار کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ ہدایت کے کلام میں حلاوت اور
دردمندی کے ساتھ لطافتِ احساس موجود ہے۔ اس میں زبان و بیان کی رچاوت
بھی ہے اور روزمرہ و محاورہ گو سلیقے سے استعمال کرنے کی ہنرمندی بھی۔
زبان کے اسی مزے کی وجہ سے ان کے کلام میں شکنگی و لطف پیدا ہو جاتا ہے
اور شعر میں تازگی کا احساس ہوتا ہے۔ ان کے کلام سے آج بھی اچھے اشعار
خاصی تعداد میں منتخب کیے جا سکتے ہیں۔ ان کا کلام نہ صرف صاف و سستہ
ہے بلکہ سفرِ عشق میں ہونے والے تجربے بھی اس میں شامل ہیں۔ انہیں زبان و
بیان پر ایسی قدرت حاصل ہے کہ وہ اپنی بات روزمرہ کی زبان میں بیان
کرتے پر پوری طرح حاوی ہیں۔ اُردو غزل نے عشقیہ جذبات کو اُس طور پر
برتا کہ شاید ہی کوئی گوشہ ایسا ہو جس کا انلہار غزل میں نہ ہوا ہو۔ اب
شاعر کا کمال اس میں تھا کہ وہ عشق کو کس طرح آفاق بنا دے۔ میر وہ
واحد شاعر ہیں جنہوں نے یہ کام بھی کر دکھایا، اسی لیے وہ نہ صرف اس دور
پر چھا گئے بلکہ ان کی آواز اس دور کے ہر شاعر کی آواز میں شامل ہو گئی۔
اسی وجہ سے، ایسے شاعر جن میں اعلیٰ درجے کی تخلیقی صلاحیتیں موجود تھیں،
میر کے سامنے دوسرے درجے کے شاعر بن کر رہ گئے۔ یہی صورتِ قائم کے ساتھ
ہوئی اور یہی اس دور کے چند اور دوسرے شاعروں کی طرح ہدایت کے ساتھ بھی
پیش آئی۔ ہدایت کی شاعری میں ایک لہجے اور طرز کا احساس ہوتا ہے۔ میر

نے بھی ہدایت کے بارے میں یہی لکھا ہے کہ "رضتہ ایک خاص انداز سے کہتا ہے۔" خود ہدایت بھی اپنی شاعری گزومیر و مرزا کے برابر سمجھتے تھے :
اے ہدایت جو سخن فہم ہیں اون کے نزدیک
میر و مرزا کا جہاں ذکر ہے وہاں ہم بھی ہیں

لیکن ان کا کلام اپنی ساری قادر الکلامی اور لہجہ و طرز کے باوجود میر و درد سے اویز نہیں اٹھتا ، اسی لیے وہ اچھے شاعر ہونے ہونے بھی میر ، درد ، سودا سے کمتر درجے کے شاعر ہیں ۔ ہدایت نے میر ، درد ، سودا ، قائم اور دوسرے قابل ذکر شعرا کی طرح اس دور کی زبان کو مانجھا ، اس میں بیان کی قوت پیدا کی ، نازک احساسات کے اظہار کا سلیقہ پیدا کیا اور اپنے تخلیقی عمل سے اردو شاعری کو ایک ایسی صورت دینے میں مدد دی کہ اس میں عوام و خواص دونوں شریک ہو گئے ۔ میر ، درد اور سودا نے ، شاعری کے نئے امکانات کو اپنے تصور میں لا کر ، اپنی انفرادیت کی مہر ثبت کر دی جب کہ ہدایت اور اس دور کے ایسے ہی دوسرے شاعروں نے اس روایت کو مانجھنے ، پھیلانے اور مقبول بنانے کا کام کیا ۔ ہدایت اس دور کے ان شاعروں میں شامل ہیں جو اپنے دور میں بڑے شاعروں کو بڑا بنانے کا کام انجام دیتے ہیں ۔ اس دور میں قائم و بدایو کی طرح ہدایت کی بھی اہمیت ہے :

ہدایت کہا رشتہ جب سے ہم نے رواج الہ کیا ہند سے فارسی کا
دہلی کی شاعری کی وہ روایت ، جسے ہم نے "درد عمل کی تحریک" کے نام سے موسوم کیا ہے ، مرزا مظہر کے دو شاگردوں — محمد باقر حزیں اور محمد قلیہ دردمند — کے ذریعے عظیم آباد و بنگالہ پہنچی جہاں ان شعرا نے نئے مذاق سخن کا بیج ڈال کر نئی روایت شاعری کو پروان چڑھایا ، جسے کچھ عرصہ بعد اشرف علی خان نقاش نے اور مضبوط کیا ۔ میر باقر حزیں کی وفات ۱۱۶۵ھ میں ، دردمند کی وفات ۱۱۷۹ھ (۶۶ - ۱۷۶۵ع) میں اور نقاش کی وفات ۱۱۸۶ھ (۷۳ - ۱۷۷۲ع) میں ہوئی ۔ میر محمد حیات ، ہیبت قلی خان جٹ کا خطاب اور حسرت فاضل تھاہی ۹۷ اور جو عرفی عام میں ہیبت قلی خان حسرت (م ۱۲۱۰ھ/ ۱۶ - ۱۷۶۵ع) کے نام سے جانے جاتے ہیں ، سرزمین عظیم آباد کے شعرا کی پہلی کھیم میں ایک ایسے صاحب دیوان شاعر ہیں جن کا معیار سخن قابل ذکر ہے ۔ ہیبت قلی خان حسرت ، محمد باقر حزیں کے چھوٹے بھائی ۹۸ تھے اور میر غلام حسین شورش عظیم آبادی (م ۱۱۹۵ھ/ ۸۱ - ۱۷۸۰ع) ۹۹ صاحب تذکرۃ شورش اور شیخ غلام مصطفیٰ حضور عظیم آبادی (م ۱۲۰۶ھ/ ۱۰۰ - ۱۲۰۶ھ) ۱۰۰

دیوان حسرت کا ایک ہی نسخہ ہے جو رضا لائبریری رامپور میں محفوظ ہے اور اب مرليب و شائع ہو چکا ہے۔ ۱۱۱ اس میں بھی حسرت کا سارا کلام نہیں ہے۔ بعض تذکروں میں ان کا ایسا کلام ملتا ہے جو اس واحد نسخے میں نہیں ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ رامپور کا نسخہ دیوان حسرت کا قدیم نسخہ ہے جس میں وہ کلام شامل نہیں ہے جو بعد میں لکھا گیا۔ دیوان حسرت عظیم آبادی میں ایک نسخہ خمس، ایک متن، دو سلام اور تیرہ رباعیات کے علاوہ سب غزلیں ہیں جن کی تعداد ۴۴۴ ہے۔ اس دیوان کے علاوہ ان کی کئی اور تصنیف نہیں ہے۔ غلطی سے جعفر علی حسرت کی مثنوی ”طوطی نامہ“ ان سے منسوب کی جاتی رہی ہے جس پر ہم پچھلے صفحات میں بحث کر آئے ہیں۔

بیت ملی خان حسرت بنیادی طور پر غزل کے شاعر ہیں۔ حسرت، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، بہار و بنگالہ کے شعرا کی اس پہلی نسل سے تعلق رکھتے ہیں جو مرزا مظہر کے شاگرد حزیں اور درد مند کے زیر اثر پان ابھری۔ حسرت کے کلام پر اسی لیے دہلوی شعرا کے رنگِ سخن کا گہرا اثر ہے۔ ان کا کلام انھارویں صدی کے تہذیبی مزاج کے مطابق سرنا یا عشق ہے۔ اس میں وہ گہرائی نہیں ہے جو میر کے ہاں ملتی ہے، نہ وہ تنوع ہے جو سودا کے ہاں ملتا ہے اور نہ تصوف کا وہ فکری عنصر جو درد کے ہاں نظر آتا ہے۔ حسرت کے لیے حزیں کی شاعری ایک معیار تھی جس کی وہ پیروی کرتے ہیں۔ اسی لیے وہ اسی روایت کی تکرار اور پیروی کرتے ہیں جو حزیں کے لڑھکے ان تک پہنچی تھی۔ ان کے کلام میں جذبہ و احساس کی وہ گرمی بھی نہیں ہے جو ہمیں دوسرے درجے کے دہلوی شعرا میں نظر آتی ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ دہلی نے انھارویں صدی میں جن انقلابات کا سامنا کیا، جن بربادیوں کی دوزخ میں یہ شہر جلا، عظیم الشان مغلیہ سلطنت جس طرح اس شہر کی آنکھوں کے سامنے منہدم ہوئی، اس کا تجربہ اہل دہلی کے علاوہ کسی دوسرے شہر نے نہیں کیا تھا۔ اس تجربے نے اہل دہلی کے دلوں میں وہ گداختی، سوز اور آگ پیدا کر دی جس کا اظہار ان کی شاعری میں ہوا ہے۔ اسی لیے غم کی اتنی دہلوی شاعری میں تیز ہے۔ بے ثباتی و عبرت کے مضامین عام ہیں اور تصوف اسی لیے ان کو محبوب ہے۔ حسرت کا یہ تجربہ چونکہ براہ راست نہیں تھا اور وہ اس قسم کے مضامین غرضی روایت کی پیروی میں بالذات دے لیے اس لیے ان کے کلام میں وہ اثر نہیں ہے جو ہمیں دہلی کے دوسری صف کے شعرا مثلاً قائم، یوسف، بدایت، بدایار وغیرہ کے ہاں نظر آتا ہے۔ حسرت کی شاعری تکرار

روایت کی شاعری ہے۔ ان کی شاعری کا مرکزی نقطہ بھی عشق ہے لیکن اس عشق میں وہ حراوت نہیں ہے جو کوہکن سے جوئے شیر کھنڈوان اور بھنوں گوں صحرا صحرا بھراتی ہے۔ ان کا دیوان بڑے گزریوں معلوم ہوتا ہے مگر یہ شریفانہ عشق کی شریفانہ شاعری ہے۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے یہ چند شعر دیکھئے :

اتنا فوسید نہ ہو دل کو قوی وگنہ حسرت
صبر کو دیکھ تو گیا ہوتا ہے ہونے ہونے
سہرائی نہ گزرو ہم سے میاں کبسا ہوگا
اسی افسوس میں سر جائیں گے باب کیا ہوگا
سر گیا میں اس نے جب مجھ سے اکیلے یوں گیا
آپ سو رسوا ہوا ہے سو مجھے رسوا نہ کر
یارو یہ مرا عشق کا عنوان کسی روز
کھو کر رہے گا ہائے مری جان کسی روز
ہو نہ ہو مجھ سے خفا دل میں ہے کچھ وہ دلداز
خسود بخسود آج طبیعت مری گھبراتی ہے

ان اشعار سے ایک ایسے عاشق کی تصویر ابھرتی ہے جس میں حد درجہ فعالیت ہے، جو بے عمل ہونے کی وجہ سے یزدل بھی ہے اور بے حوصلہ بھی۔ اس میں حقیقت کا سامنا کرنے کی ہمت نہیں ہے۔ یہی کیفیت حسرت کی شاعری پر چھائی ہوتی ہے۔ اسی لیے ہم نے ان کی شاعری کو شریفانہ عشق کی شریفانہ شاعری کہا ہے۔ حسرت کی شاعری کا عاشق اپنے محبوب سے ایسا سہا ہوا ہے کہ وہ اپنے عشق کا پورا تجربہ بیان کرنے سے بھی قاصر ہے۔ اسی لیے یہاں عشق ’لبّ عشق‘ ہے اور تجربہ ’لبّ تجربہ‘ ہے اور اسی وجہ سے حسرت کی شاعری اس سطح پر بھی نہیں آتی جس پر ہمیں فداں، ہدایت، بیدار اور خود حزلی جی شاعری نظر آتی ہے۔ لیکن حسرت اپنے ان ادھورے جذبات کا اظہار جس سلامت اور سادگی سے کرتے ہیں وہ انہیں اس دور کے شعرا میں قابلِ توجہ ضرور بنا دیتی ہے۔ اس سادہ طرز کی وجہ سے ان کے ہاں ایک ایسا لہجہ پیدا ہو گیا ہے جو اس دور میں انہیں مقبولیت دیتا ہے۔ اس لہجے کا مقابلہ میر، سودا، درد سے تو کیا، قائم و بیدار سے بھی نہیں کیا جا سکتا، لیکن اس کے باوجود یہ حسرت کا اپنا لب و لہجہ ہے جو فعالیت سے نظریں لہجی کر کے دھیمی آواز میں، بات نہ کرنے کے انداز میں بات کرنے سے پیدا ہوا ہے اور جس میں اظہار کی سادگی و سلامت نے ایک ہلکا سا رنگ بھی بھر دیا ہے اور

جس سے حسرت کی شاعری کی یہ صورت بنی ہے :

بھر کا دن کچھ ترا آتے جاں لیا گزرا
مجھ پہ لانے کی ہلا اب شہر تنہائی کیا
گھر کر کے یاد اس کی بے حال ہوں نہایت
نرسرت ذرا سو مجھ کو تو اے خیال دینا
جب میں کہتا کمر تو مرے قتل پر نہ کہیں
بولا وہ شوخ گڑھے تبسم ابھی سے اس

ہار آتا نظر نہیں آتا ہم کو ہوتا نہ انتظار اے کاش
درد اپنی بے کسی کا ہم کسی سے کیا کہیں
آشنا سارے جہان میں ایک رکھتے ہیں سو غم
اس کے دل میں کبھی تاثر نہ کی اے محبت اے کیا کہنے ہیں
ہو جاوے اک توجہ ادھر بھی اگر کبھی
اتنا بڑا یہ کام ترے روبرو نہیں
یاد اس لطف حضوری کا کریں کیا حاصل
آپڑا کام فقط اب تو تری یاد کے ساتھ
یک یک یاد بھاری جو مجھے آتی ہے
جی ہی جانے ہے جو گچھ دل پہ گزر جاتی ہے
جس کی چلتی مجھ کو خیالِ محال تھا
رہتا ہے کام اب مجھے اس کے خیال سے
مری بات سنتا ہے اس طور سے
کہ کہتا ہوں گویا کسی اور سے
ہم کو دلہا کے تر و خشک سے چنچا ہے میں
اب مرے خشک رہے چشم مری غم ہوئے
رہے نقش مرے چشم و دل بریوں تری صورت
معموری نظر میں جس طرح تصویر بھرتی ہے

حسرت کے زبان و بیان پر ، پکڑ مرہ و معاوہ پر ، اظہار کی صفائی و پاکیزگی پر
دل کے زبان و بیان کا واضح اثر ہے ۔ دل کی بربادی کے بعد جب وہاں کے
اہلِ گالِ برعظیم کے مختلف شہروں میں آباد ہوئے تو تقریباً نصف صدی تک دل
کی زبان ، ہر علاقے کی لہجے کے شعرا کے لیے معیار بنی رہی ۔ یہی صورت
فرخ آباد ، فیض آباد اور لکھنؤ میں رہی اور یہی صورت مرشد آباد ، عظیم آباد اور

حیدر آباد دکن میں رہی۔ خسرو کی بنیادی زبان و محاورہ یہی زبان ہے لیکن جب سودا و سوز کو لکھنؤ آنے چنگ پت گئے، میر بھی نئے برائے ہو گئے اور لکھنوی تہذیب اپنے تہذیبی تقاضوں اور ان سے پیدا ہونے والی معاشرتی و تہذیبی ضرورت کے پیش نظر اپنی انفرادیت تلاش کرنے لگی تو زبان و بیان اور لہجے بھی بدلنے لگے۔ اودھ کی تہذیب و شاعری کے یہ اثرات عظیم آباد بھی پہنچے اور حسرت عظیم آبادی کی شاعری میں بھی نظر آنے لگے۔ ان اثرات کا سب سے پہلا اثر یہ ہوا کہ حسرت بھی سنگلاخ زمینوں میں غزلیں کہنے لگے جن میں واضح طور پر زور زمین پر تھا۔ دوسرا اثر یہ ہوا کہ معاملہ ہندی شاعری میں در آئی اور ان کی شاعری میں بھی تیز شوخی آگئی جو لکھنؤ کے تہذیبی مزاج نے پیدا کی تھی۔ تیسرا اثر یہ ہوا کہ جذبہ و احساس کی جگہ خیال مضمون آفرینی نے لے لی۔ حسرت کے ہاں یہ اثرات ابتدائی دہائیوں اثرات کے مقابلے میں کم ضرور ہیں لیکن پھر بھی ان کے دیوان میں خاصی تعداد میں ایسی غزلیں ملتی ہیں جن میں لکھنؤ کی نئی شاعری کے اثرات واضح ہیں، مثلاً وہ غزلیں دیکھیے جن کے مطلعے یہ ہیں :

کسی کو سہل ہے کانے اگر زمین کا سالپ
خدا کرے نہ ڈے زلفِ عنبرین کا سالپ
لکھ دے ایسا کوئی محبوب کی 'حب کا تعویذ
کہ گلے کا بھیجے کر دکھائے دل آرا تعویذ
گدوب کر نہ کرے ہار ترا سازِ فلک پر
ہے اس کا دماغ اے بتِ طشازِ فلک پر
سنگیں دلوں کا غم مری چھاتی کا ہے پہاڑ
صحرا کی راہ لوں میں گریبان کو اپنے پہاڑ
وقا کے ہیں خون پر لوائے ز آبِ اول دوم بہ آتش
بھرے ہے ماتی چان پتالے ز آبِ اول دوم بہ آتش
بوسہ میں لون کا گن کے ہار یک دوسہ چار پنج و شش
گہہ چکا بس میں ایک ہار یک دوسہ چار پنج و شش
گہہ تک وہ گھر میرے دل چاک پہ بالدے
راہِ نظر اس دیدہ مناک پہ بساندے

ان غزلوں میں لکھنؤ کی نئی اہرت ہوتی شاعری کا مزاج ایسا رہا ہے کہ دیوانِ حسرت پڑھتے ہوئے یہ غزلیں ان کے باقی کلام سے الگ معلوم ہوتی ہیں۔

لکھنوی شاعری کے یہ اثرات نہ صرف لکھنؤ کے نئے شعرا میں مقبول تھے بلکہ دہلی اور برصغیر کے دوسرے علاقوں میں بھی رفتہ رفتہ سرایت کر رہے تھے اور وہ صورت بن رہی تھی جس کا مطالعہ ہم جعفر علی حسرت کے ذیل میں کر آئے ہیں اور جو حسرت عظیم آبادی کے ان جیسے اشعار میں دکھائی دیتی ہے :

میں کہا اس سے ترے غم میں موا میں کیا کروں
ہنس کے بولا آن پہنچا دن ترا میں کیا کروں
قیہ یہ پیارے حسرت مسکین کی دلجوئی ہے فرض
گفتگو سیکھی ہے کیا میں کیا کروں میں کیا کروں
کیسا عیش ہے تو ہاس ہو اور موسم برسات ہو
بیل سا ہو تو جلوہ گر جس دم اندھیری رات ہو
ابھی گل مہر دیکھ کے حسرت کو بولا یار
چل جا ہرے ہو دور اگر تیری خیر ہے

شوخی معاملہ ہندی کے اس نئے رجحان کو دیکھ کر ، جو حسرت کی زندگی کے آخری دور کی شاعری میں نمایاں ہوا ، یہ کہا جا سکتا ہے کہ میر ، سودا اور درد کے رنگِ سخن کی جگہ اب یہ لیا رنگِ سخن لے رہا ہے ۔ اس میں مزا لینے والی وہ کیفیت موجود ہے جو میر اور درد سے مختلف ہے ۔ معلوم ہوتا ہے کہ ہوا کا رخ بدل گیا ہے اور حسرت بھی اب ہوا کے اس رخ پر چل رہے ہیں ۔ انہوں نے اپنے دور کے دونوں رنگِ سخن کی پیروی کی ، اے اردو کے نئے مرکز عظیم آباد میں مقبول بنایا اور زبان و بیان کا وہی معیار قائم کیا جو ہر جگہ اردو زبان و شاعری کا ادبی معیار تھا اور اس طرح عظیم آباد بھی ایک نیا مرکز بن کر اردو شاعری کی روایت کے بڑے دھارے سے آملا ۔ یہ کام اس دور میں جو شاعر بھی کرتا وہ قابلِ ذکر ہو جاتا اور حسرت نے چونکہ یہ کام زیادہ سلیقے سے کیا اس لیے وہ عظیم آباد میں اردو شاعری کی مرکزی روایت کے چلنے والے نمائند عظیم آبادی شاعر ہیں ۔

حسرت کی زبان وہی معیاری زبان ہے جو ادبی سطح پر شمال سے جنوب تک ، مشرق سے مغرب تک استعمال ہو رہی ہے ۔ ان کے ہاں وہ الفاظ ، جو اب متروک ہو گئے ہیں ، اسی طرح استعمال ہو رہے ہیں جیسے اس دور کے دوسرے شاعروں کے ہاں ہو رہے ہیں ۔ افعال ، ضائر ، تذکیر و تالیث ، اضافت و عطف وغیرہ کا استعمال اسی طرح ہے جس طرح سب کے ہاں ملتا ہے ، لیکن جمع بنانے کی وہ صورت ابھی ملتی ہے جو صرف قائم چاند پوری کے ہاں ملتی ہے ۔ حسرت جہاں عام

طرف سے جمع بنائے ہیں وہاں اس طرح بھی بنائے ہیں :

صفائیں ع دیکھو گیا مجھ کو بتائی ہیں صفائیں آنکھیں
خونیں ع بزار خونیں ہیں تہہ میں اور یہاں دو چشم
گستاخیں ع ہر ایک سے گستاخیں ہم سے ادب ہے
خودکشیں ع کیا خودکشیں ہم نے کی وصل کی خواہش میں

ایک آدھ جگہ جمع الجمع اس طرح بنائی ہے ۔ وضع کی جمع انواع ہے لیکن حسرت نے جمع الجمع انواعیں بنائی ہے :

ع اوضائیں پسندیدہ تری دیکھیں جو کر حور

سودا کے ہاں بھی ایک جگہ اسی سے ملتی جلتی یہ صورت ملتی ہے :

ع شعراؤں میں ہیں جو صدر نشین

اس فہرست میں چند اور شاعروں کا اضافہ کیا جاسکتا ہے جو صوبہ بہار و بنگال اور سرزمینِ دکن میں اردو شاعری کی روایت کو پھیلانے اور مقبول بنانے کا کام کر رہے ہیں ۔ اگلے باب میں ہم اسے ہی چند قابل ذکر شاعروں کا مطالعہ کریں گے ۔

حواشی

- ۱۔ گلشنِ سخن : سردان علی خاں مہتلا ، مرتبہ مسعود حسن وضوی ادیب ، ص ۱۱۳ ، انجمن ترقی اردو (ہند) ، علی گڑھ ۱۹۶۵ ع ۔
- ۲۔ تذکرۂ شعرائے اردو : میر حسن ، ص ۵۲ ، انجمن ترقی اردو (ہند) ، دہلی ۱۹۳۰ ع ۔
- ۳۔ تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۷۷ ، انجمن ترقی اردو ، اورنگ آباد ۱۹۳۳ ع ۔
- ۴۔ تعینِ زمانہ : قاضی عبدالودود ، ص ۱۵۸ ، حصہ اول ”معاصر“ ، پٹنہ ، چار ۔
- ۵۔ حسرت : کاتب علی خاں خاں ، ص ماہی ”محققہ“ شمارہ ۳۸ ، ص ۳۲ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور
- ۶۔ چمن علی حسرت : حالات و آثار، از مشفق خواجہ ، ص ماہی ”اردو نامہ“ شمارہ ۵۰ ، ص ۱۱۵ ، تری اردو بورڈ ، کراچی ۱۹۷۵ ع ۔
- ۷۔ سلفہ ہندی : بھگوان داس ہندی ، مرتبہ عطا کا گوی ، ص ۲۷۶ ، پٹنہ چار ۱۹۵۸ ع ۔

- ۸۔ سنیہ ہندی : ص ۶۲۔
 ۹۔ تین تذکرے (بیچ الانتخاب) : مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۷۹ ، مکتبہ برہان ، دہلی ۱۹۶۸ ع۔
 ۱۰۔ سنیہ ہندی : ص ۶۲۔ ۱۱۔ تذکرۃ شعرائے اردو : ص ۵۲۔
 ۱۲۔ ایضاً : ۲۰۶۔
 ۱۳۔ دیوان چہان دار : مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی ، ص ۳۷ و ۳۱ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۶ ع۔
 ۱۴۔ تذکرۃ ہندی : ص ۷۳۔ ۱۵۔ تین تذکرے : ص ۷۹۔
 ۱۶۔ تذکرۃ شعرائے اردو : ص ۵۲۔
 ۱۷۔ دستور الفصاحت : احمد علی خان پکتا ، مرتبہ امتیاز علی عرشی ، ص ۷۲ ، ہندوستان پریس ، رامپور ۱۹۴۳ ع۔
 ۱۸۔ ۱۹۔ ۲۰۔ خوش معرکہ زہبا : سعادت خان ناصر ، مرتبہ مشفق خواجہ (جلد اول) ، ص ۲۴۹ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۷۰ ع۔
 ۲۱۔ کلیات حسرت : مرتبہ ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی ، ص ۱۴ - ۱۵ ، ادارہ نروغ اردو لکھنؤ ۱۹۶۶ ع۔
 ۲۲۔ کلیات سودا : مرتبہ ڈاکٹر شمس الدین صدیقی (جلد دوم) ، ص ۱۲۱ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۷۶ ع۔
 ۲۳۔ کلیات حسرت : ص ۱۹۴۔
 ۲۴۔ کلیات حسرت : خطوطہ الجین ترقی اردو پاکستان ، کراچی۔
 ۲۵۔ اے گیشالاگ آف عربیک ، پرشین ایڈ ہندوستانی مینوسکرپٹس ، ص ۵۸۶ - ۵۸۷ ، کلکتہ ۱۸۵۳ ع۔
 ۲۶۔ تاریخ ادب ہندوستانی : گلوسان دتائی (ترجمہ و حواشی لیلیان سکتن) خطوطہ ، ص ۳۷۶ ، مملوکہ ڈاکٹر ابوالکلیث صدیقی ، کراچی۔
 ۲۷۔ مثنوی طوطی نامہ : مرتبہ ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی ، مقدمہ حاشیہ ص ۶ ، مکتبہ کلیان ، لکھنؤ ۱۹۶۱ ع۔
 ۲۸۔ فهرست خطوطات الجین ترقی اردو : مرتبہ المر صدیقی اسروہوی (جلد اول) ، ص ۲۶۵ ، الجین ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۱۹۶۵ ع۔
 ۲۹۔ جعفر علی حسرت۔ احوال و آثار : مشفق خواجہ ، اردو نامہ ، شمارہ ۵۰ ، ص ۱۵۰ ، کراچی ۱۹۷۵ ع۔

- ۳۰۔ عقدِ نرہا : غلام ہمدانی مصنفی ، ص ۱۰ ، انجمن ترقی اُردو ، اورنگ آباد ۱۹۳۵ء ۔
- ۳۱۔ نکات الشعرا : محمد تقی میر ، ص ۱۴۰ ، نظامی پریس ، ہدایوں ۱۹۲۲ء ۔
- ۳۲۔ مخزنِ نکات : قائم چاند پوری ، ص ۱۹۷ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۶ء ۔
- ۳۳۔ تذکرۂ ہندی : ص ۳۱ ۔
- ۳۴۔ مزارات اولیائے دہلی : محمد عالم شاہ فریدی دہلوی ، ص ۱۳۸ ، (بار دوم) جہدِ ادبی پریس ، دہلی ۱۳۴۶ھ ۔
- ۳۵۔ تذکرہ شعرائے اُردو : ص ۳۱ ۔ ۳۶۔ تذکرۂ ہندی : ص ۳۱ ۔
- ۳۷۔ مزارات اولیائے دہلی : ص ۱۲۸ ۔
- ۳۸۔ چمنستانِ رحمت النبی : مصطفیٰ واحد یار خان ، ص ۴ - ۳ ، مطبع جہات تجارتِ متفقہ اسلامیہ ، بیرٹھ لیٹڈ ۱۸۸۳ء ۔
- ۳۹۔ نکات الشعرا : ص ۱۴۰ ۔ ۴۰۔ مخزنِ نکات : ص ۱۹۷ ۔
- ۴۱۔ تذکرۂ ہندی : ص ۳۱ ۔
- ۴۲۔ طبقات الشعرا : قدرت اللہ شوق ، مرتبہ نثار احمد فاروقی ، ص ۱۱۵ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۸ء ۔
- ۴۳۔ این اورینٹل بائیوگرافیکل ڈکشنری : تھامس ولیم ہیل ، ص ۱۲۷ ، ایڈیشن ۱۸۹۳ء ۔
- ۴۴۔ تذکرۂ ہندی : ص ۳۱ ۔
- ۴۵۔ گزرِ رعنا : سید عبدالحی ، ص ۳۰ ، مطبع معارف ، اعظم گڑھ ۱۳۷۰ھ ۔
- ۴۶۔ دو تذکرے : مرتبہ کلید الدین احمد ، تذکرۂ عشق ، (جلد اول) ، ص ۹۲ ، پٹنہ ۱۹۵۹ء ۔
- ۴۷۔ گلشنِ سخن : مردان علی خان پٹنلا ، مرتبہ مسعود حسن زکوی ادیب ، ص ۵۷ ، انجمن ترقی اُردو (ہند) ، علی گڑھ ۱۹۶۵ء ۔
- ۴۸۔ ایضاً : ص ۵۷ ۔ ۴۹۔ تذکرۂ ہندی : ص ۳۱ ۔
- ۵۰۔ مجموعہٴ نثر : قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ مسعود شرانی ، جلد اول ، ص ۱۱۸ ، پنجاب یونیورسٹی ۱۹۳۳ء ۔
- ۵۱۔ دیوانِ پیدار (فارسی و اُردو) : مرتبہ محمد حسین بخوی حدیق ، مطبوعہ مدراس ۱۹۳۵ء ۔ دیوانِ پیدار (اُردو) ، مرتبہ جلیل قنوازی ، مطبوعہ ہندوستانی اکیڈمی ۱۹۳۷ء سے ہم نے استفادہ کیا ہے ۔

۵۲۔ بیدار نے شاہ عبدالستار کی وفات پر ایک قطعہ "تاریخ لکھا ہے جس کے اس مصرع سے "داو حق گلشن فردوس مقام اعلیٰ" سے ۱۱۷۰ء برآمد ہوتے ہیں۔ دیکھئے دیوان بیدار، مرتبہ محمد حسین عوی صدیقی، ص ۱۷۰، مدراس ۱۹۳۵ء۔

۵۳۔ غزلیہ نکات : ص ۱۶۷۔ ۵۴۔ تذکرۃ شعرائے اردو : ص ۳۱۔ ۵۵۔ مجموعہ "لفز" : ص ۱۱۸۔ ۵۶۔ ماہنامہ اردوئے معلیٰ : ایڈیٹر حسرت موہانی، جلد ۱، نمبر ۶، ص ۱۴، دسمبر ۱۹۰۲ء۔

۵۷۔ نکات الشعرا : ص ۱۶۲۔ ۵۸۔ خوش سرکہ زبیا : (جلد اول)، ص ۱۵۲۔ ۵۹۔ نکات الشعرا : ص ۱۶۲ اور تذکرہ رشتہ گوہان : فتح علی گوردہزی، ص ۱۲۶، انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد ۱۹۳۳ء۔ ۶۰۔ غزلیہ نکات : ص ۱۶۱۔

۶۱۔ تذکرۃ علمائے ہند : رحمان علی، ص ۱۲۲، مطبع نولکشور، لکھنؤ (بار دوم) ۱۹۱۳ء۔

۶۲۔ غزلیہ نکات : ص ۱۶۱۔ ۶۳۔ ۶۴۔ تذکرۃ شعرائے اردو : ص ۱۲۲۔ ۶۵۔ دو تذکرے : (جلد دوم)، ص ۱۳۸۔ ۶۶۔ گلزار ابراہیم : مرتبہ کلیم الدین احمد، ص ۲۹۰، (معاصر شاہ ۲۲ و شاہ ۲۸، ۲۹)، دائرۃ ادب، پٹنہ ۱۹۷۳ء۔ ۶۷۔ گلشن سخن : مبتلا لکھنوی، ص ۱۶۲۔

۶۸۔ گلشن ہند : مرزا علی لطیف، ص ۱۹۸، دار الاشاعت، لاہور ۱۹۰۶ء۔ ۶۹۔ خطوط دیوان شاہ قنبرت اللہ قدرت، توسی عجائب خانہ کراچی۔ واقع الحروف نے انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی، بوڈلین لائبریری اور توسی عجائب خانہ کراچی کے خطوط سے استفادہ کیا ہے۔ شفیق خواجہ نے جائزۃ خطوط اردو (جلد اول) میں توسی عجائب خانے کے خطوط کا تفصیلی تعارف کرائے ہوئے لکھا ہے کہ "ورق ۱۶ ب سے یہ خطوط خود مصنف نے لکھا ہے"، ص ۶۳۲، مرکزی اردو بورڈ، لاہور ۱۹۷۹ء۔

۷۰۔ گلزار ابراہیم : ص ۲۶۹۔ ۷۱۔ تذکرۃ حسرت انزا : امراۃ الہ آبادی، مرتبہ قاضی عبدالودود، ص ۲۴۲، مطبوعہ معاصر، پٹنہ۔

- ۷۲-۷۳- گلزار ابراہیم : ص ۳۵۹ - ۷۴- گلشن سخن : ص ۱۹۲ -
 ۷۵- غلطوبات الجمن ترقی اردو (جلد اول) ، ص ۱۹۸ ، مرتبہ امیر سیدی ،
 الجمن ترقی اردو پاکستان ۱۹۶۵ ع -
 ۷۶- شاء لدوت اللہ قدرت : مشفق خواجہ ، ص ۲۳ ، مطبوعہ مجلہ تحقیق ،
 پنجاب یونیورسٹی ، لاہور ۱۹۷۹ ع -
 ۷۷- تذکرۂ شعرائے اردو : ۱۳۳ -
 ۷۸- تذکرۂ ہندی : ص ۱۷۷ - ۷۹- مجموعہ لغز (جلد دوم) ص ۳۱۷ -
 ۸۰- نکات الشعرا : ص ۱۳۹ و غزن نکات : ص ۱۱۸ -
 ۸۱- تذکرۂ شعرائے اردو : ص ۱۹۶ - ۸۲- تذکرۂ ہندی : ص ۲۷۱ -
 ۸۳- مجموعہ لغز : (جلد دوم) ، ص ۳۱۷ -
 ۸۴- ابضاً : ص ۳۱۸ - ۸۵- تذکرۂ ہندی : ص ۲۷۱ -
 ۸۶- گلشن سخن : ص ۲۵۹ - ۸۷- گلشن ہند : ص ۲۵۳ -
 ۸۸- مجموعہ لغز : ص ۳۱۸ - ۸۹- تذکرۂ شعرائے اردو : ص ۱۹۶ -
 ۹۰- عمدۂ مستطبہ : ثواب اعظم الدولہ میر محمد خان بہادر سرور ، مرتبہ ڈاکٹر
 خواجہ احمد فاروق ، ص ۸۱۴ ، شعبہ اردو دہلی یونیورسٹی ۱۹۶۱ ع -
 ۹۱- گلشن بخار : ثواب مصطفیٰ خان شیکہ ، ص ۲۳۰ ، مطبع نولکشور ،
 لکھنؤ ۱۹۱۰ ع -
 ۹۲- عیار الشعرا (عکسی) : غزولہ الجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی -
 ۹۳- عمدۂ مستطبہ : ص ۸۱۴ - ۹۴- مجموعہ لغز : ص ۳۱۸ -
 ۹۵- عمدۂ مستطبہ : ص ۵۱۱ - ۹۶- نکات الشعرا : ص ۱۳۹ -
 ۹۷- دو تذکرے (تذکرۂ شورش) : جلد اول ، ص ۱۸۳ -
 ۹۸- تذکرۂ مسرت الزما : مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۷۱ -
 ۹۹- گلزار ابراہیم : مرتبہ کاظم الدین احمد ، ص ۴۰۳ -
 ۱۰۰- دیوان حضور : مرتبہ مختار الدین احمد ، ص ۶۳ ، دہلی ۱۹۷۷ ع -
 ۱۰۱- ۱۰۲- گلزار ابراہیم : ص ۹۱ -
 ۱۰۳- ۱۰۴- ۱۰۵- تذکرۂ مسرت الزما ، ص ۷۱ -
 ۱۰۶- گلشن سخن : سبلا لکھنوی ، ص ۱۰۰ -
 ۱۰۷- گلزار ابراہیم : ص ۹۱ -
 ۱۰۸- دیوان حسرت عظیم آبادی : مرتبہ ڈاکٹر امبا سعیدی ، مقدمہ ص ۱۰۹ ،
 ترقی اردو بورڈ ، دہلی ۱۹۷۸ ع -

- ۱۰۹۔ گلشنِ بند : مرزا علی لطف ، ص ۱۱۱ -
 ۱۱۰۔ دو تذکرے (جلد اول) : ص ۱۸۳ -
 ۱۱۱۔ دیوانِ حسرت عظیم آبادی : مرتبہ ڈاکٹر اسامہ سعیدی ، دہلی ۱۹۷۸ ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

- ص ۸۷۸ "اکثر تازہ گوینانِ آن شہر شاگردِ اوہند ۔"
 ص ۸۷۹ "صبح علومِ فضل و کمال داشت خصوصاً در حکمت و فنِ شاعری ۔"
 ص ۸۷۹ "ہم نے اصلاحِ سخن از رائے سرب سنگھ گرفتہ ، الحالِ معرف
 است ۔"
 ص ۸۸۱ "ہا ہر طنطنہ" شاعری و معلوماتِ فن کہ داشت ہا سلطانِ الشعرا
 ہم مقابلہ می خواست ۔"
 ص ۸۹۹ "از خوبانِ روزگار است ، لہجے تیز و تند دارد و از چندے تغیر
 لہجے گردہ یافتہ رائے تمام ہر "برد ۔"
 ص ۹۰۰ "خود را بہ لباسِ درویش آراستہ دارد یعنی بہینہ گیروی ہر
 سراج می بندد ۔"
 ص ۹۰۱ "اکثر در صحبتہا بتغیر ہگرمی پیش می آید ۔"
 ص ۹۰۱ "ہا تغیر آفتابست ۔"
 ص ۹۰۲ "از چندے در اکبر آباد دولتی امروز است ۔"
 ص ۹۰۲ "یہداو از روسائے دہلی است ۔"
 ص ۹۰۸ "ہر احوالِ تغیر شفلقت ہا کنند ۔"
 ص ۹۰۹ "ہندے وے را یک بار در مشاعرہ بہ لکھنؤ دہندہ ام ۔"
 ص ۹۰۹ "حسبِ اتفاق بہ عظیم آباد تشریف آوردند ۔"
 ص ۹۰۹ "الحال گد سال یک ہزار و یک حد و نود و شش باشد بہ امداد
 اکابرِ آن دیار ہر می برد ۔"
 ص ۹۱۸ "از چندے دل از جہان فانی برکنندہ ہر رائے جاودانی رحلِ امانت
 افکندہ ۔"
 ص ۹۲۰ "ازینکہ بطرز می گوید ۔"

چند اور شعرا

دلی کے اجڑنے اور اس کی سرکیزت کے ختم ہونے سے ، دلی کے فنون ، اہل فن کی ہجرت کے ساتھ ، بر عظیم کے عشق صوبائی مراکز میں تیزی سے پھیلنے لگے اور ایک طویل عرصے تک دلی کی روایت اور اس کے زبان و بیان ان نئے مراکز پر چھائے رہے ۔ عشق انہی شعرا میں سے ایک ہیں جو دلی سے ہجرت کر کے مرشد آباد گئے اور وہاں سے عظیم آباد آ کر منیم ہو گئے ۔ شیخ وکن الدین عشق^۱ (۱۱۱۳ھ - ۱۲۰۳ھ/۱۲۵۰ - ۱۳۲۴ع - ۱۴۸۹ع) جو مرزا گھسیٹا کے نام سے مشہور تھے ، شیخ محمد کریم غازی کے بیٹے^۲ ، شاہ فرہاد ابوالعلائی نقشبندی دہلوی کے نواسے^۳ اور اپنے وقت کے برگزیدہ صوفی اور معروف شاعر تھے ۔ شاہجہان آباد میں پیدا ہونے ، وہیں پلے بڑھے اور تعلیم و تربیت حاصل کی ۔ لادو شاہ کے حلقوں کے بعد جب احمد شاہ ابدالی کے حملے شروع ہوئے اور مرہٹوں کی بوردش اور جالوں کی لوٹ مار نے اہل دہلی پر زندگی تنگ کر دی تو وکن الدین عشق بھی عالم جوانی میں دلی سے مرشد آباد آ گئے اور خواجہ محمد خان کی فوج میں کنگہ نواب قاسم علی خان عالی جاہ کا رسالہ دار تھا ، ملازم ہو گئے اور ہزار سواروں کا منصب پایا ۔ یہ زمانہ ان کا چین آرام سے گزرا ۔ خواجہ محمد خان ان کا بہت خیال کرتے تھے ۔ جب عمر چالیس کے قریب ہوئی تو دنیا سے جی اچاٹ ہو گیا اور درویشی ، جو ان کے خاندان کی قدیم روایت تھی ، اختیار کر لی ۔ ملازمت چھوڑ کر بنگالہ سے دیہات مغربہ جانے کے لیے عظیم آباد پہنچے اور لباس درویشی پہن کر جیوں ٹھہر گئے^۴ ۔ عظیم آباد میں حضرت مخدوم منعم ہاک کی صحبت سے ، جو عشق کے لانا شاہ فرہاد کے صحبت یافتہ تھے ، فیض اٹھایا اور پھر ان کی اجازت سے حضرت برہان الدین خدا نما کی خدمت میں خالص پور (مضافات لکھنؤ) پہنچے اور ان کے ہاتھ پر بیعت کی ۔ عظیم آباد واپس آ کر مخدوم منعم ہاک کی خدمت میں حاضر رہے اور جب کامل ہو گئے تو مستطی خلافت پر بیٹھے ۔ سلسلہ ابوالعلائیہ فرہادیہ جاری کیا اور علما

بخشی کلیات میں نکتہ "عشق کی بنیاد ذال"۔ یہ سلسلہ بھی نقشبندیہ سلسلے کی ویسی ہی ایک شاخ ہے جیسی حضرت مجدد الف ثانی کی شاخ "نقشبندیہ مجددیہ" اور خواجہ ناصر عندلیب و خواجہ میر درد کی شاخ "طریقہ مجددی" کہلاتی ہے۔ سرکار سارن کے فوج دار اشرف خاں نے، جو شاہ رکن الدین عشق سے ارادت و عقیدت رکھتا تھا، بڑی رقم خرچ کر کے لبہ دریا ایک رفیع الشان مکان تعمیر کرایا اور اسے پردوں اور قروش سے آراستہ کر کے حضرت عشق کو دے دیا۔ وہ ہر سال ایک معقول رقم خدام کے اخراجات کے لیے بھی لٹو کرتا تھا۔ اشرف خاں کی وفات کے بعد ان کے بیٹے احمد علی خاں نے بھی اس سلسلے کو جاری رکھا۔ ۹۰۰ شاہ عشق نے ۱۰۰۰/۸۹۹ھ کو ۶۶ سال کی عمر میں وفات پائی۔ ان کے شاگرد مرزا محمد علی قدوسی نے قطعہ "تاریخ وفات گہا" ۱۰۰:

شور و واویلا فساد اندر جہاں چوں اجل آمد سر بالین عشق
گفت قدوسی سالر تاریخ وفات "ہادی" ما فاء رکن الدین عشق

نکتہ "عشق کے اسی حجرے میں، جہاں عشق ریاضت و عبادت میں مصروف رہے تھے، مدفون ہوئے۔

رکن الدین عشق اپنے زمانے کے برگزیدہ صوفی "عارف صاحب کمال اور درویش ہے مثال" ۱۱۰ تھے۔ معتقدین کی کثیر تعداد ان کے ہاں حاضر رہتی تھی۔ ابراہیم خاں خلیل نے لکھا ہے کہ "معتقدین کے ہجوم میں درویشی میں بھی بادشاہی کرتے ہیں" ۱۲۰ "عشق نے انہیں "مردے حسن پرست، درد مند، صاحب دل" ۱۳۰ لکھا ہے اور قدرت اللہ قاسم نے "روشن ضمیر۔ صاحب قوجہ، قوی التأثير" ۱۴۰ کے الفاظ لکھے ہیں۔ سودا ان کے بڑے بار تھے جس کا اظہار خود عشق نے بڑی محبت سے اس شعر میں کیا ہے:

کیا پاس بھروں عشق لیے شعر گو اپنے
سودا جو بڑا بار تھا سو دوز کہیں ہے

لیکن ان کی شاعری کے مزاج پر سب سے زیادہ اثر خواجہ میر درد کا ہے:

اے عشق اس نزل کے تئیں کہہ بطور درد
جو اس کے قافیے کے تئیں تو بدل سکے

میر کی آواز بھی، جن کی شاعری اس دور کی روح کی آواز تھی، عشق کی آواز اور لہجے میں شامل ہے۔

عشق سے ایک خطبہ کلیات یادگار ہے جو مرتتب و شائع ہو چکا ہے ۱۵ اور

جس میں ۹۸۰ غزلیات ، تین مثنویاں — مثنوی حکایت سنار ، حاتی نامہ اور مثنوی عارفانہ — شامل ہیں۔ ان کے علاوہ سوز و گداز کے نام سے ایک ناموسخت ، پانچ تصنیفیں ، ایک نظم ”مطلعا در مثل“ کے عنوان سے ، جس کے ہر مصرع ثانی میں ایک ضرب المثل کو بالادھا گیا ہے اور ۸۱ رباعیات ، دس تشابہ بھی شامل ہیں۔ کلیات کے علاوہ عشق نے صولیانہ موضوعات پر کئی رسائل بھی لکھے۔ ثاقب عظیم آبادی نے تصوف کے موضوع پر عشق کے تین قلمی رسائل — امواج البحار ، سلطان العشق ، تعلیم الخلفاء کے علاوہ ”مکتوبات“ کا ذکر بھی کیا ہے اور بتایا ہے کہ یہ موجود ہیں۔ ۱۶

اس دور کے عظیم آبادی ادبی و ذہنی لغت ، زبان و بیان اور موضوعات پر دہلوی شعرا کا اثر گہرا تھا جن میں میر ، درد اور سودا کے اثرات سب سے نمایاں تھے۔ خود عشق کا وطن دہلی تھا اور وہ اسی اثر و روایت کو لیے گھر عظیم آباد آئے تھے۔ اسی لیے عشق کے موضوعات ، زبان و بیان او شعری مزاج پر دہلوی رنگِ سخن نمایاں ہے۔ دہلوی رنگِ سخن میں تین باتیں نمایاں تھیں۔ ایک غم و حزن کی دردستدانہ کیفیت ، دوسرے تصوف و معرفت کے مضامین اور صولیانہ تجربات کا اظہار اور تیسرے عام بول چال کی زبان ، روزمرہ ، عاویزہ و ضرب المثل کا شاعری میں استعمال۔ یہی تینوں اثرات ہمیں عشق کی شاعری میں ملتے ہیں۔ درد و غم یا واردات و تجربات کے اظہار میں وہ درد و میر کی پیروی ضرور کرتے ہیں لیکن عشق کے ہاں تجربہ اور اس کے اظہار کی وہ گہرائی اور تہ داری نہیں ہے جن سے درد و میر کے اشعار ہمارے ادراک و شعور کا حصہ بن جاتے ہیں۔ وہ ایک فطری شاعر ضرور تھے لیکن ان کی شاعرانہ صلاحیتیں دوسرے درجے کی تھیں۔ جب عشق صولیانہ موضوعات و تجربات کا اظہار کرتے ہیں تو ان کے ہاں اشعار کی جتن سے جتن صورت یہ سامنے آتی ہے :

جستجو میں مری نہ حیران ہو بشار عطا میں گھر نہیں رکھنا

اسی کا آئینہ عزدہ ہزار عالم ہے

دوانے کیا کہوں تب سے کہاں کہاں دیکھا

وہ دل جو بوعلی کو بتاتا تھا درس عشق

شرح کتاب عشق سے ناچار ہو گیا

کہنے کو ادھر ادھر گئے ہم تھے تیری طرف چمکے ہم

مذت ہے ہی اپنی جستجو میں بس آپ سے اس قدر گئے ہم

ہستی چاہیں عدم میں ہوتی ہستی نمود
 دھوکا نہ کھا کہ غفل ہے دریا سحاب میں
 محتاجی پسند ہے بتدوین کی ورلہ میں
 تیرے سوائے تجھ سے طلب کار کچھ نہیں
 جسو آرزو ہے اس کا نتیجہ ہے انفصال
 پتہ یہ آرزو ہے کہ کچھ آرزو نہ ہو
 دشتِ عدم کی سیر تو کی اتنی ہم نے عشق
 تھک تھک کے آئے پچھوے ہیں و کہاں رہے
 بے عکس آئینے میں نظر آئے کیا ظہور
 تم سامنے نہ ہو تو مایہ ہم کہاں رہے

ان اشعار کا آپ خواجہ میر درد کے اشعار سے مقابلہ کیجیے تو درد کے ہاں
 روحانی تجربات ، باطنی کیفیات اور قلبی واردات کے اظہار میں ایک ایسی
 الفردیت محسوس ہوگی جو اردو شاعری میں انہیں ممتاز کرتی ہے ۔ درد اپنی
 کیفیت اور تجربے کو جس انداز ، جس لہجے اور الفاظ کی مخصوص نشست و
 ترتیب کے ساتھ بالادھتے ہیں اس سے وہ انداز و ادا پیدا ہوتا ہے جس سے ہم
 درد کو پہچانتے ہیں ۔ عشق درد کے قریب آئے ضرور ہیں لیکن یوں محسوس ہوتا
 ہے جیسے وہ انہیں (میر درد کو) چھو کر گزر گئے ہیں ۔ ان کا انداز سودا کی طرح
 خارجیت لیے ہوئے بیانہ ہے ۔ درد کی طرح عشق کی شاعری کا مرکزی نقطہ بھی
 عشق ہے اور اس عشق کا رخ بھی حقیقت و معرفت کی طرف ہے لیکن اس میں
 حال و قال کی وہ کیفیت اور والہانہ بن نہیں ہے جو ہمیں درد کے ہاں ملتا ہے ۔
 عشق یہ دعویٰ کرتے ہیں کہ :

تائیر نہ ہو قول میں کس طور سے میرے
 تم جس کو اثر گھٹتے ہو میں اس کا باب ہوں
 اگر الفاظ و معنی میں سخن کو خوش نما لکھے
 قبول دل نہ ہووے جو نہ انداز و ادا لکھے

لیکن اپنے اس معیار سخن کے اظہار کے باوجود ان کے ہاں نہ انداز و ادا ایسا
 نکلتا ہے جو منفرد ہو اور نہ اثر و کیف کی وہ گہرائی ہے کہ ان کا شعر ہمارے
 وجود پر چھا جائے ۔ ”وہ اور چیز“ جس کی طرف عشق اپنے سینے یا پڑھنے والوں
 کو متوجہ کرتے ہیں ، ان کے ہاں کم ہے :

تقریر صاف کرتے ہو موقوف کیا ہے عشق
وہ چیز اور ہے کہ اثر ہو زبان میں

عشق کی شاعری کے سلسلے میں یہ رائے اس وقت پیدا ہوئی ہے جب ہم درد یا میر کی شاعری کے ساتھ ان کی شاعری کا مطالعہ کرتے ہیں۔ لیکن اگر درد و میر کو نظر انداز کر دیا جائے تو وہ ہمیں اپنے دوسرے معاصرین کے ساتھ ایک قابل ذکر شاعر نظر آتے ہیں جن کے ہاں اس دور کی شعری روایت کے مطابق عشقیہ و اخلاقی موضوعات بھی ہیں، معرفت و سلوک بھی ہے، شاعرانہ سلیقہ بھی ہے اور زبان و بیان پر قدرت بھی انہیں حاصل ہے۔ عشق کی شاعری نے عظیم آباد و بنگالہ کے شعرا کو متاثر کیا ہے اور روایت تصوف کو اس طور پر قائم کیا ہے کہ آئندہ دور میں واسطی عظیم آبادی اسی روایت سے اپنی شاعری کا چراغ روشن کرتے ہیں۔ عشق ان چند شعرا میں سے ایک ہیں جو اردو شاعری کی روایت کی بنیادوں کو اس وسیع و عریض علاقے میں مستحکم کرتے ہیں۔ عشق دہلوی رنگ سخن کے مطابق، عام بول چال کی زبان میں شاعری کرتے ہیں جو سادہ، رواں، فصیح اور نقل و اشکال سے پاک ہے۔ تقلید لفظی بھی ان کے ہاں اسی لیے کم ہے۔ ان کی شاعری میں ایک ہلکا سا لہجہ موجود ہے جس کی لے میں ہلکی سی دردمندی، ہلکا سا حزن و غم اور ہلکے ہلکے سے جذبات بھی شامل ہیں۔ ہم عشق کے شعر پڑھ کر بے مزہ نہیں ہوتے لیکن یہ مزہ اور یہ لطف اس درجے کا نہیں ہے جو ہمیں درد یا میر کے ہاں ملتا ہے۔ سید سلیمان ندوی نے کہا تھا کہ ”مولانا مضافین کی آمد وہی ہے جو درد میں ہے مگر درد کا مختصر سا بیان غم یعنی ان کا دو جزو کا مختصر دیوان عشق کے پچاس جزو کی شرح الم یعنی ان کے کلیات کے ساتھ مستند اور طے کے نسبت رکھتا ہے۔“ آپ عشق کے یہ چند منتخب شعر پڑھیے تو آپ ان سے لطف اندوز ہو ضرور ہوں گے لیکن ان میں لطف و اثر کی وہ کیفیت نہیں ملے گی جو عظیم شاعری کا جوہر ہے اور جو ہمیں درد و میر کے ہاں محسوس ہوتی ہے :

خدا اولدا اے آباد رکھنا	ہاں ہے دل میں آوہ خانہ ویران
جب ہو گیا وہ سامنے ساہب سا ڈھل گیا	دیکھا نہ آفتاب کبھی تیرے روبرو
شاہد گاہ وہ اپنے گھر نہ ہوگا	سرہاد منی لے عشق کی رات
اے گویا بوچھتا ہے کیا دیکھا	اپنی آنکھوں سے بوجھ اے خوش چشم
اے کی زبیر مت ہلانے	حشر ہر سا گریز کے دیوانے

ہر اک کی پیروی کو نہ کر دل قبول تو
دنیا میں عشق نساہ سالار ہو گیا

یہ چند اشعار اور پڑھیے :

دن کو رختے ہیں بکولے کی طرح سرگرداں
رات کو داغ کی مانند چلا کرتے ہیں
کھیا کیا جفائیں ظالم ہم نے تری سبوں ہیں
لیکن شکایتوں سے لب آشنا نہیں ہیں
کون سا ہوگا وہ ذنب بار خدا ہی جانے
عمر گزری ہے یہ سننے ہیں کہہ آپ آئے ہیں

سنا ہے کہ وہ آج آنے کو ہے خدا جانے سچ ہے کہہ انوار ہے
مرنے مرنے گئی نہ تہائی اے شب وصل محسوب تو آئی
معیت گلے آئے اس طرح لہی کہ جسے ملے آشنا آشنا ہے

جس درد کے علاج میں مرنے ہیں یہ طبیب
ہے عشق کے سوا کون آزار اور بھی

کھیا شکایت گوروں زمانے سے بے کسی آن دل کے جانے سے
کھیا فائدہ جو اس سے ملاقات ہی نہ ہو
بالفرض مشلر خضر اکسر عمر چاہیے

عشق کا سارا کلام عشقہ ہے جس میں تصوف کا رنگ گھلا ہوا ہے ۔ طرز سادہ
و سلیس ہے ۔ اچھی غزلیں عام طور پر چھوٹی بحر میں ہیں ۔ عام بول چال کی
زبان کو شاعری میں استعمال کرنے کی وجہ سے عشق کی زبان پر عربی و فارسی
اثرات گہرے نہیں ہیں ۔ عام ہندی الاصل الفاظ ، جو اس زمانے کی عام زبان کا
حصہ تھے ، میر و درد کی طرح ان کے ہاں بھی ملتے ہیں ۔ مثلاً اوربسی ، نہا ،
سمنکہ ، منجوج ، لہٹ اور سرن وغیرہ ۔ ان کی شاعری میں وہ تمام موضوعات
بنیادی علامات و رموز کے ساتھ ملتے ہیں جو اس دور کی روایت شاعری کا حصہ
تھے ۔ مثلاً جبر و اختیار ، وحدت و کثرت ، قلب و نظر ، وجود و عدم ، مظہر
و ظاہر ، کفر و دین ، ذہر و حرم ۔ یا عشق و عاشقی کے رمز و کھنائے جیسے گرہ
و چشم تر ، انتظار و وعدہ ، جنون و وحشت ، جفا و وفا ، ہجر و وصل ،
وغیرہ ۔ عشق کی منزل کے لہجے میں ہلکی سی دودھندی کے باوجود ایک شگفتگی
موجود ہے ۔

عشق نے مثنویاں بھی لکھی ہیں لیکن ان کی مثنویوں میں وہ ربط اور

جوہر بیان نہیں ہے جو طویل نظم میں ہونا چاہیے۔ مثنوی 'حکایت سنار' میں ایک مالموق القنطرت واقعے کو حضرت علیؑ سے منسوب کر کے بیان کیا ہے۔ مثنوی عارفانہ میں، جو ایک طویل مثنوی ہے، عشق نے اپنے سلسلہ تصوف کے حوالے سے عام خاتمے کے لیے اپنے نقطہ نظر کی وضاحت کی ہے۔ اس مثنوی میں وہ شاعرانہ بیان بھی نہیں ہے جو مثنوی کو دلچسپ و چاقبہ توجہ بناتا ہے۔ یہ وہ موضوع تھا جسے نثر میں زیادہ چہر طور پر بیان کیا جا سکتا تھا۔ ان مثنویوں میں عشق کے ہاں فنی لاہرواہی کا احساس ہوتا ہے۔ عشق کا 'ساقی نامہ' دلچسپ ہے لیکن اس میں وہ والہانہ کیفیت نہیں ہے جو دودست کے 'ساقی نامہ' میں ملتی ہے۔ 'سوز و گداز' واسوخت ہے اور واسوخت کی روایت کے مطابق اس میں عشق کی سوختگی موجود ہے۔ رباعیات میں حمد، ثناء، منقبت اور اخلاق و مولیانہ موضوعات کو بیان کیا ہے۔ مثنویوں اور دیگر اصنافِ سخن میں عشق اس سطح پر نہیں آئے جس پر وہ ہمیں غزل میں دکھائی دیتے ہیں۔ غزل ہی ان کا اصل میدان ہے جہاں وہ اس دور کے اُن شعرا میں ممتاز ہیں جنہوں نے تصوف آمیز غزل کی روایت کو چار و ہنگامہ میں پھیلایا اور مقبول بنایا۔ مرزا بھجو بیگ لدوی عشق کے شاکردوں میں سب سے نمایاں ہیں۔

مرزا محمد علی لدوی^{۱۸} (م ۱۲۱۰ھ/۱۸۹۵ء) جو عرف عام میں مرزا بھجو^{۱۹} کے نام سے موسوم تھے، شاہجہان آباد کے رہنے والے تھے۔ ان میں پیدا ہونے، بڑے بڑے اور جب ابدال کے حیلوں نے دہلی کی حالت ابتر کردی تو وہ بھی اپنے استاد عشق کی طرح ترک وطن کر کے تلاشِ معاش میں لکھنؤ و فیض آباد چلے گئے اور وہاں سے عظیم آباد^{۲۰} آکر دکن الدین عشق کے شاگرد ہو گئے^{۲۱} جس کا اعتراف لدوی نے اپنے دیوان میں بار بار کیا ہے: مثلاً

ورق گل پسہ کسر و رسم لدوی تیرے ہر شعر میں ہے لکھت عشق

اس کو کچھ اور مثلاً سمجھنا تو ہے سراسر یہ فیضِ حضرت عشق^{۲۲}

لدوی کے اکثر اشعار سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ دکن الدین عشق کے نہ صرف شاگرد بلکہ مرید بھی تھے۔ مثلاً یہ شعر دیکھیے:

مرشد سرے ارشاد ہو، کچھ مجھ کو بھی

صاحب سرے ارشاد ہو، کچھ مجھ کو بھی

ن۔ اپنے ایک شعر میں اپنے وطن کی طرف یوں اشارہ کیا ہے:

رشتہ لردوس ہے دہلی لدوی گاڑو مجھ کو وطن میں میرے

خال نہ پھروں روشن سے یا حضرت عشق

لباسی ہو استاد ہو ، کچھ مجھ کو بھی

ندوی فارسی و عربی سے واقف تھے اور علم موسیقی سے بھی مناسبت رکھتے تھے۔ ۲۳ میر حسن نے ، جن سے ان کے ذاتی مراسم تھے ، لکھا ہے کہ ”علم موسیقی سے بہر مند اور ستار نوازی سے بھی قدرے واقف ہیں۔ ۲۴“ میر و سیاحت کے بہت شوقین تھے اور اکثر ایک شہر سے دوسرے شہر آتے جاتے رہتے تھے۔ میر حسن کے بیان سے بھی اس کی تصدیق ہوتی ہے کہ ”کہیں ایک جگہ قیام نہیں کرتے۔ کبھی عظیم آباد میں ، کبھی مرشد آباد میں اور کبھی فیض آباد میں نظر آتے ہیں۔ میں نے سنا ہے کہ آج کل ہنگامہ میں لکر سیٹھ کے ساتھ ہر کر رہے ہیں۔ ۲۵“ اپنے کلام میں بھی ندوی نے اپنے اس مزاج کی طرف اشارے کیے ہیں :

ہر کار کی روش ہے سرگشتگی میں ندوی

ہے ایک ہاتھوں باہر یاں ایک ہاتھوں گھر میں

وحشت ہے جیسی ، دے مجھے مقدور بھی خدا

ہو صبح روم میں تو گروں شام شام میں

عظیم آباد میں ندوی مباراجہ کلیان سنگھ عاشق (۱۱۶۵ھ - ۱۲۲۶ھ/۱۷۵۱ع - ۱۸۱۲ع) کی رفاقت میں ہر کرتے تھے ۲۶ اور مزاجاً لطیف طبع ، تالیف وضع ۲۷ خوش طبع اور شیریں کلام ۲۸ انسان تھے۔ شورش ۲۹ نے انھیں عاشقِ یوسف ، نیک الدبشہ ، صاحبِ احتیاط ، خوش اختلاط لکھا ہے اور امراتہ الہ آبادی نے ، جن سے ۱۱۹۲ھ/۱۷۷۸ع میں ندوی کی عظیم آباد میں ملاقات ہوئی تھی ، ان کے اوصافِ حمیدہ ، خلوت و شہرین زبانی کی تعریف کی ہے ۳۰۔“

ندوی کا سال وفات معلوم نہیں ہے۔ ڈاکٹر ہد حسین نے ندوی کا سال وفات ۱۲۰۳ھ اور ۱۲۱۵ھ کے درمیان متعین کیا ہے ۳۱ اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ۱۲۰۳ھ میں ندوی نے اپنے استاد و مرشد کا قطعہ تاریخ وفات لکھا تھا اور مرزا علی لطف نے اپنے تذکرے ”گلشن ہند“ میں ، جو ۱۲۱۵ھ کا لکھا ہوا ہے ، انھیں مرحوم لکھا ہے۔ قاضی عبدالودود نے ندوی کا زمانہ وفات ۱۲۰۸ھ اور ۱۲۱۵ھ کے درمیان متعین کیا ہے۔ ۳۲ لیکن ہمارے حساب سے ان کا زمانہ وفات ۱۲۰۸ھ اور ۱۲۱۲ھ کے درمیان متعین کیا جاسکتا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ میر ۱۱۹۶ھ/۱۷۸۲ع میں دہلی سے لکھنؤ آئے۔ نواب آصف الدولہ کا دور حکومت (۱۱۸۸ھ - ۱۲۱۲ھ/۱۷۷۵ع - ۱۷۹۷ع) تھا۔ غلام علی راسخ

عظیم آبادی کی مثنوی ”کشغر عشق“ میں ایک طویل قصیدہ آصف الدولہ کی مدح میں ملتا ہے جس کے معنی یہ ہیں کہ راسخ عظیم آبادی آصف الدولہ ہی کے دور میں لکھنؤ آئے اور وہیں میر کے شاگرد ہوئے۔ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ میر کے شاگرد ہونے کے وقت مرزا فتویٰ وفات پا چکے تھے، اس لیے قاضی عبدالودود کے سال ۱۲۰۸ھ کو سامنے رکھ کر کہا جا سکتا ہے کہ فتویٰ کی وفات ۱۲۰۸ھ اور ۱۲۱۲ھ کے درمیان ہوئی۔ راسخ کے قصیدے، میر کی شاگردی اور خود آصف الدولہ کے دور حکومت کے پیر نظر یہ بھی قیاس کیا جا سکتا ہے کہ فتویٰ نے ۱۲۱۰ھ/۹۶ - ۱۲۹۵ع میں وفات پائی۔ اس وقت وہ عظیم آباد میں تھے اور وہیں شاہ عشق کے مکان میں مدفون ہوئے۔ ۳۳

مرزا عبد علی فتویٰ سے ایک دیوان یادگار ہے جو ”کلیات فتویٰ“ کے نام سے مرتب و شائع ہو چکا ہے۔ ۳۴ یہ کلیات ۸۴۵ غزلیات، ۱۱۹ مثنوی اشعار، ۳۳۸ رباعیات، ۶ غزلیات، ۱ واسوخت، ۲ ترجیع بند، ۱ ترکیب بند، ۸ مقطعات پر مشتمل ہے۔ فتویٰ نے اپنا پہلا دیوان شائع کر دیا تھا ۳۵ اور موجودہ دیوان دوسرا دیوان ہے۔ فتویٰ نے اپنے دیوان کا ایک انتخاب ابراہیم خان خلیل گو بھی بھیجا تھا جس کا انتخاب تذکرۃ گلزار ابراہیم میں شامل ہے۔ ۳۶ میر حسن جیسے تذکرہ نگار ہیں جنہوں نے مرزا فتویٰ کو اپنے تذکرے میں شامل کیا ہے۔

فتویٰ ایک قادر الکلام اور پُر گو شاعر تھے اور شاعری کی وہی روایت لے کر عظیم آباد پہنچے تھے جو ”زورِ عمل کی تحریک“ کے زیر اثر دلی میں مقبول تھی اور جس کی ایک صورت شاہ حاتم کی شاعری میں اور دوسری صورتیں میر، درد، سودا کے کلام میں ملتی ہیں۔ فتویٰ میر حسن کے ہم عصر اور اس نسل سے تعلق رکھتے تھے جس نے میر، سودا و درد کے دورِ پختگی میں اپنی شاعری کا آغاز کیا تھا۔ اسی لیے، میر حسن کی طرح، فتویٰ کے کلام میں بھی گم و بیش وہ تمام رجحانات نظر آتے ہیں جو حاتم، میر، سودا اور درد کی شاعری کا طرۂ تمیز تھے اور یہ وہ اثرات تھے جن سے بچ کر اس دور کا کوئی لیا شاعر حدودِ شاعری میں داخل نہیں ہو سکتا تھا۔ میر حسن کی طرح فتویٰ نے بھی غزل میں اپنے دور کے مختلف رنگ اور اثرات کو قبول تو کیا لیکن کوئی ایسی انفرادیت پیدا نہ کر سکے جسے ہم درد، میر یا سودا کی طرح فتویٰ سے مخصوص کر سکیں۔ ان کے کلام میں شاہ حاتم، میر، درد اور سودا وغیرہ کے رنگ و لہجہ کے اشعار نو ضرور ملتے ہیں لیکن ان اشعار میں بھی وہ ان شعرا سے آگے نہیں بڑھتے اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ فتویٰ کی شاعری کے آئینے پر ان شاعروں

کے رنگوں کا عکس پڑ رہا ہے۔ ان کی غزل میں درد مندی بھی ملتی ہے، تصور بھی نظر آتا ہے، مضمون اثر بھی ہے، پُر آہنگ لہجہ بھی موجود ہے لیکن یہ سب کچھ پیروی کی برکت سے آیا ہے۔ اس دور میں فدوی کی یہی اہمیت ہے کہ وہ اپنے دور کے بڑے شعرا کی روایتِ شاعری کی پیروی سے ان کے رنگِ سخن کو پھیلانے اور نئی نسل کے شعرا میں مقبول بنانے کا کام کرتے ہیں۔ فدوی نے ایک شعر میں اپنی شاعری کو ”عطرِ مجموعہ“ کہا ہے :

عطرِ مجموعہ ہے ہر شعر میں اس کے فدوی

طرزِ گس کی نہیں فدوی مرے دیوان کے بیچ

”عطرِ مجموعہ“ اس عطر کو کہتے ہیں جو کئی قسم کے عطروں کو باہم خلوط کر کے تیار کیا جاتا ہے اور ان کے باہم ملنے سے سب خوشبوئیں ایک نئی خلوط خوشبو کو پیدا کرتی ہیں۔ فدوی کے ہاں اس کی دو صورتیں ہیں۔ ایک صورت تو یہ ہے کہ فدوی کا شعر بڑا گڑ بوب محسوس ہوتا ہے کہ یہ شعر میر، درد، سودا یا شاہ حاتم جیسا ہے۔ یہاں ہر شاعر کی ہانکی ہانکی خوشبو الگ الگ محسوس ہوتی ہے۔ فدوی کے اشعار مختلف خوشبوؤں کے ملنے سے ایک نئی خوشبو پیدا نہیں کرتے بلکہ یہ محض اس دور کے مقبول رنگوں کی پیروی کی ایک صورت ہے۔ دوسری صورت وہ ہے کہ یہ خوشبوئیں مل کر ایک نئی خوشبو کو جنم دیتی ہیں اور فدوی کے ہاں ایسے اشعار سامنے آتے ہیں جن میں آنے والے دور میں نمایاں و ممتاز ہونے والے شعرا مثلاً غالب، مومن اور آتش وغیرہ کی خوشبوئیں محسوس ہوتی ہیں۔ اس بات کی وضاحت کے لیے یہ دو شعر دیکھیے جن میں علی الترتیب غالب، مومن اور آتش کے رنگ، لہجہ اور مزاج کا قدرے احساس ہوتا ہے :

فدوی مرہضہ عشق کو کیا پوچھتا ہے تو

منہ دیکھنے سے ہمارے چہرہ بے حال ہے

حکمت ہے عینِ طبعِ مکدر کو جارِ مے

ہاتھ بٹھا ہی دیوے ہے آخر ہمار کو

جب رونے پہ اپنے آنیے گئے ہم اے اور تجھے رلائیے گئے ہم

جان کہے تو یا ہے تجھے اے پردہ نشین

گوئی صورتِ نہیں صورت کے نظر آنے کی

گراں زمین کے اوپر مزار میرا ہے غبارِ خاطرِ گردوں غبار میرا ہے

کئی ہے ناز سے لہجہ کس سے بد ادال میں
بدن پہ شوخی سے مسک ہوں ہے چوں آج

یہ وہ رنگ تھے جو کئی رنگوں سے مسطور کھینچے تھے اور جس وہ عطر مجموعہ ہے
جو غالب ، مومن اور آتش نے اپنی اپنی تخلیقی قوتوں کو بروئے کار لا کر بنایا
تھا اور جن کو ابھارنے اور لکھارنے سے ندوی اپنی مخصوص آواز و لہجہ کو
جنم دے سکے تھے لیکن یہ صورت ، میر حسن کی طرح ، ندوی کی غزل میں بہت
گہم اشعار میں دکھائی دیتی ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ عطر مجموعہ سا ،
جو ان شعروں میں محسوس ہوتا ہے ، نہ تو ندوی کی خاص خوشبوؤں کا امتزاج
ہے اور نہ ان کے تخلیقی شعور کا حصہ ہے بلکہ تخلیقی عمل کی ایک اتفاق
صورت ہے ۔

ندوی سفر پسند ، عاشق مزاج اور مجلسی آدمی تھے اس لیے بنیادی طور
پر ان کی شاعری میں تصور عشق مجازی ہے ، لیکن اس عشق میں لکھنؤ کی لٹی
تہذیب کا بازاری پن نہیں ہے بلکہ ایک وقار ہے جو پیر و مرشد رکن الدین عشق
کے زہرائے ان کے مزاج میں پیدا ہوا ہے ۔ ندوی مشکل زمیٹوں میں صاف شعر
لکھتے ہیں ۔ بڑی بھروں میں استاد غزل کہتے ہیں لیکن چھوٹی بھروں میں ان
کے شعر پڑھنے والے کو زیادہ متوجہ کرتے ہیں ۔ ندوی کے کلام میں ضرب المثل و
معاورہ کے استعمال کا عام رجحان ملتا ہے جس سے ان کی شاعری میں ایک
چٹخارہ سا پیدا ہو جاتا ہے ۔ انہیں نہ صرف زبان و بیان پر قدرت حاصل تھی
بلکہ وہ شاعرانہ سلیقہ بھی تھا جو روایت کو لکھارنے کا عمل کرتا ہے ۔ یہ
چند شعر دیکھئے :

ایسے عجب دہشت سے ہے باری ۔ ہر سخن میں ہے جس کے نہ داری

اپنی اس عمر کے الباس کو مت رو ندوی

اتنی گزری ہے جہاں یہ بھی گزر جائے گی

کہا یاد ہم گریب کے ملاقات رات کی

ایسا پورا چلا نہ وہ یثیسا نہ ہلت کی

زبان زد ہے انسانہ اوروں کا جیسے ۔ باری بھی چندے کہانی رہے گی

جو دیکھتا ہے مجھ کو منہ دیکھتا ہے تیرا

خسانہ خراب میرے اس رنگ زرد کا ہو

جانا گھٹاں ہے جا رہا ہوں بھول کر کہیں

آفتنگ سے باؤں گھٹیں ہے نظر گھٹیں

گنتے گنتے ہی کئی رات انہیں ناروں کو
 بھر ہوئی صبح لڑے کوچے کے آواروں کو
 کلی سے کوٹ لری ے قرار گزرے ہے
 کہ جس کی آہ کلیجے کے ہمار گزرے ہے
 ندوی کو تیرے بار بنائے کوئی کہانی
 وحشی کا گیا مکان مجبھی ہے کبھی نہیں
 تجھے رونے دیکھا ہے ندوی کہیں صبا ٹھنڈی یوں سانس بہرتی نہیں

ہے نقش گس سے حق کے سوا ممکنات کا
 ہر فرد ہے جہان میں آئینہ ذات کا
 خوں رقیب ہے اسے کچھ اور مت سمجھ
 الہ کر چراغ میں نے جو خاموش کر دیا
 سراپا خواب اسباب طرب تھا آنکھ جب کھولی
 نہ مطرب تھا نہ ساق تھا نہ شیشہ تھا نہ ساغر تھا
 کیوں گھر ہو چہن دہنے تھے جس کی دکاب میں
 لب اس کے دیکھنے کو ترستے ہیں خواب میں
 رازداری لری منظور ہے وولہ ہمارے
 آہ کو عرصہ نہیں دل سے زباں تک آنے
 دل چہن کے بوجھو ہو گیا کس کے حوالے
 اچھے ہو مری جان خدا کلام نہ ڈالنے

مصرعہ عاشقانہ ہیں ہم ایسی یادگار زمانہ ہیں ہم ایسی
 ہوا کس لیے رنگ تغیر اسے گل ترے کان میں کیا صبا نے کہا ہے

شہور ہستی مویوم گیا بتائیں ہم
 نہ بہ حباب سے زیادہ نہ بہ مراب سے کم

ان اشعار کے مطالعے سے وہ مختلف اثرات سامنے آ جاتے ہیں جن سے ندوی کی
 غزل عبارت ہے۔ ندوی اپنے دور کے دہلوی رنگ سخن کے پیرو ہیں اور اپنی
 باری آنے پر اس موجود روایت کی پیروی کر کے اسے بڑھانے، پھیلانے ہیں اور
 یہی کام کر کے تاریخ کی جھولی میں جا کرتے ہیں۔ غلام علی راسخ الہی مرزا ندوی
 کے ممتاز ترین شاگرد ہیں۔

شیخ غلام علی راسخ (۵۱۱۷ھ - ۱۲۳۸ھ/۵۷ - ۱۷۵۶ء - ۱۸۲۳ء) شیخ محمد فیض کے بیٹے^{۳۷} اور اسی دہاوی روایت کے شاعر ہیں۔ بزرگوں کا وطن دہلی تھا۔^{۳۸} راسخ کے دادا دہلی سے عظیم آباد آ گئے ہیں آباد ہو گئے تھے۔^{۳۹} راسخ عظیم آباد میں پیدا ہوئے۔^{۴۰} یہیں تعلیم و تربیت ہوئی اور یہیں ذوق شاعری پروان چڑھا۔ شاد عظیم آبادی نے راسخ کا سال ولادت ۵۱۹۲ھ لکھا ہے۔^{۴۱} قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ ریاض الانکار (مخطوطہ خدا بخش لاہوری پشہ) میں عربی عظیم آبادی نے وفات کے وقت راسخ کی عمر ساٹھ سال بتائی ہے۔^{۴۲} راسخ کی وفات ۵۱۲۳ھ میں ہوئی۔ اس حساب سے ان کا سال ولادت ۱۲۳۸ء - ۶۰ = ۵۱۷۸ھ متعین ہوتا ہے لیکن امراہ الہ آبادی^{۴۳} نے لکھا ہے کہ ۵۱۹۲ھ میں جب راسخ سے ان کی ملاقات ہوئی تو وہ نوجوان تھے اور انہی گجراتی نہیں تھے۔ اگر ۵۱۷۸ھ سال ولادت تسلیم کر لیا جائے تو ۵۱۹۲ھ میں راسخ کی عمر ۱۴ سال ہوتی ہے جو لڑکپن کی عمر تو ہے لیکن 'نوجوانی' کی نہیں۔ اگر ۵۱۹۲ھ میں نوجوان راسخ کی عمر ۲۲ سال قیاس کی جائے تو ان کا سال ولادت ۵۱۷۰ھ متعین ہوتا ہے۔ قاضی عبدالودود نے بھی ۵۱۷۱ھ متعین کیا ہے۔^{۴۴} اس طرح وفات کے وقت راسخ کی عمر ۵۱۲۳ھ - ۵۱۷۰ھ = ۶۸ سال ہوتی ہے۔ راسخ کی قبر محلہ لودی کٹڑہ پشہ میں بتائی جاتی ہے۔^{۴۵}

راسخ مرزا محمد علی لدوی کے شاگرد تھے۔^{۴۶} مطبوعہ کلیات راسخ کے گیس شعر میں لدوی کی شاگردی کا حوالہ نہیں ملتا لیکن گتھ خانہ مشرقیہ پشہ میں راسخ کے ہاتھ کا لکھا ہوا جو دیوان ہے اس کے اس شعر سے، جو گسی اور لسنے میں نہیں ہے، لدوی کا تلمذ ثابت ہوتا ہے :

ف۔ پاس آروی راسخ کے شاگرد تھے۔ ان کے مطبوعہ دیوان میں یہ قطعہ قاریز وفات ملتا ہے :

ہم جنت رفت از دنیا جو راسخ ہم رفت شعر ملجا و ملازم
مخدوم نکر تاریخ وفاتش دل من گفت "ہے ہے اوستادم"

۵۱۲۳۸ھ

اسی دیوان کے ص ۱۹۰ کے حاشیے پر یہ عبارت بھی ملتی ہے "رحلت اوستاذی شیخ غلام علی المتخلص بہ راسخ بروز دوشنبہ ہستم جادی الاول سنہ ثمان و ثلاثین و مائتین و الف از ہجرت علی صاحبها الف الف صلوة و سلام واقع شدہ۔"

شاگرد ہیں۔ کے حضرت لدوی کے بے شمار

راسخ ہوں ایک میں بھی ولے کس شاہ میں۔“

بعض اہل علم کا خیال ہے کہ راسخ شاہ نور الحق تہاں بدلواری کے شاگرد تھے لیکن تہاں سے راسخ کی شاگردی ثابت نہیں ہوتی۔ ۳۸۔ مرزا عبد ولع سودا سے راسخ کی شاگردی کا قصہ بد حسین آزاد کے ذہن کی اختراع ہے۔ نسخہ ”مکتوبہ راسخ کے ایک شعر“ ۳۹ سے خود اس امر کی تردید ہو جاتی ہے :

راسخ ہے انہی طبع گو سودا سے اعترا

شاگرد میر ہوں مجھے سودا سے گما غرض

راسخ نے غالباً لدوی کی وفات کے بعد ۵۰ء میں کی شاگردی اختیار کی اور اس پر اتنا فخر کیا کہ انہی غزلوں کے گم از گم ۱۲ شعروں میں میر کا ذکر کیا ہے جن میں سے تین یہ ہیں :

راسخ گو ہے میر سے تلتد بہ لہس ہے ان کی تربت کا

شاگرد ہی ہم میر سے استاد کے راسخ

استادوں کا استاد ہے استاد ہارا

کروں کیوں گزلہ میں راسخ بہاوت کہ ہیں استاد میرے حضرت میر متعدد ہم طرح اور دوسری غزلوں میں بار بار ”حوالہ“ میر سے اس بات کو تقویت پہنچتی ہے کہ شاگردی کا یہ سلسلہ طویل عرصے تک قائم رہا ۔

راسخ عظیم آبادی لیک دل اور خوش سیرت انسان تھے۔ فقر و درویشی ان کا مسلک تھا اور فن شریف (شاعری) ان کی زندگی کی واحد دلچسپی تھی :

بجز فن شریف شعر راسخ نہیں مریحوب گوئی فن ہارا

وہ ایک طرف طبیعت رسا رکھتے تھے اور دوسری طرف اس فن پر شوق سے محنت کرتے تھے۔ ۱۱۹۲ء میں جب ان کی عمر ۲۲ سال تھی وہ ہر وقت فکر شعروں میں مستغرق رہتے تھے اور اسی وجہ سے لاغر اور دہلے ہو گئے تھے۔ ۵۱ء جسالی لاہوری کی طرف خود اپنے اشیاء میں بھی اشارے کیے ہیں :

حیرانی ہے راسخ سے اولہا ہمار بہت

تنکا ما تو ہے لیک پاڑ اوت نے الہا

لاتواں ما ہوں چلا بھی دے لے موز عشق

بھولک دہنا گیا ہے مشکل ایک برگہ کا

لاہور معاش میں کلکتہ ، بنارس اور لکھنؤ کا سفر بھی کیا ، قصائد بھی لکھے لیکن ساری عمر تنگ دستی و مفلسی میں گزر گئی :

ہم محنت کشوں کے دن نہ بھرے گو زمانے کو انقلاب رہا
 یہ رخ غریبی میں غصہ تھی ہے جون ظفر قدم اپنا وطن ہے وطنی ہے
 ریاض الافکار میں میر وزیر علی ہرقلؑ نے ایک خط درج کیا ہے جس میں
 راسخ نے اپنی پریشانی حالی کا دکھڑا سنا ہے ۔ راسخ کے بعض اشعار سے یہ
 بات بھی سامنے آتی ہے کہ راسخ نے عمر بھر کہیں ملازمت نہیں کی :

حسن والوں ہی کا راسخ رہا بھر عمر غلام
 وہ اپنے گھسب معیشت کہیں چاکر نہ ہوا

امداد امام اثر نے راسخ کے ہم عصر خواجہ بہ شاہ شہرت کے حوالے سے لکھا
 ہے کہ ”حضرت راسخ مرحوم ظہیر طبیعت اور فقیر دوست آدمی تھے ۔ اکثر
 شاہ بازار کے لکچے پر قیام رکھتے تھے ۔۔۔ اہل دولت سے کم ملتے تھے ۔ صحبت
 فقرا میں ہمیشہ رہتے تھے ۔“ ۵۴۱ خود راسخ نے بھی اپنی درویشی و فقیری کا ذکر
 بار بار کیا ہے :

ظہیر اس واسطے راسخ ہوئے ہم کہیں تا لوگ ہم گو شاہ صاحب
 امیرانہ جہان سے قطع آسروش گرو راسخ
 فقیروں سے ملو صاحب اگر شوق فقیری ہے

راسخ کی دو تصانیف ہیں ۔ ایک علم عروض کے بارے میں ۴۴ صفحات پر
 مشتمل رسالہ جس کا سنہ کتاب ۱۲۳۵ء ہے اور جس پر سرخ روشناسی سے
 ”رسالہ در فن عروض سہلۃ بخلافہ من تصنیف ملک الشعراء جناب شیخ
 غلام علی راسخ“ لکھا ہوا ہے ۔ یہ قلمی رسالہ غیر مطبوعہ ہے ۔ رسالے کو
 بہت نوع پر تقسیم کیا گیا ہے اور ہر نوع کے تحت القاصر کلام موزوں ، علم
 معانی ، علم بدیع ، بیان معنوی ، معانی معنی ، علم عروض ، حقیقت قافیہ و
 ردیف و رباعی پر بحث کی ہے ۔ ۵۴ دوسری تصنیف ”کلیات راسخ“ ۵۵ء ہے جو
 مختلف اصناف معنی پر مشتمل ہے ۔ مطبوعہ کلیات میں ۴۴ غزلیں ، ۲ قصائد ،
 ۱۵ لطائف مسجعہ ، ۷۷ رباعیات ، ۴ قصائد ، ۱ واسوخت ، ۴ مرثیے (دو مسدس
 میں اور ایک مثنوی کی بہت میں) اور ۱۵ مثنویات ہیں جب کہ دونوں
 ”مکتوبہ شوق“ کو الگ الگ شمار کیا جائے ۔ ان کے علاوہ پانچ مثنویات
 ”مثنویات راسخ“ ۵۶ء میں درج ہیں اور اس طرح راسخ کی کل مثنویوں کی تعداد ۲۰
 ہو جاتی ہے ۔

شیخ غلام علی راسخ عظیم آباد میں دہلوی روایت کے ایک ممتاز شاعر ہیں
 جن کے کلام میں شاہ حاتم ، میر ، سودا اور درد سب کے رنگ و اثرات

شامل ہیں اور اسی وجہ سے ہونے دو سو سال کی گرد کے باوجود ان کے صحیفہ شاعری کا رنگ آج بھی مائل نہیں ہوا ہے۔ ان کا کلیات بڑھتے ہوئے یوں معلوم ہوتا ہے کہ ایک قادر الکلام شاعر اپنے دل کی بات اور اپنے تجربات کا اظہار 'برائو انداز' میں کر رہا ہے۔ راسخ کے سلسلے میں ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ وہ شاکر تو میر کے ہیں لیکن ان کی شاعری کا مزاج حاتم اور سودا کی شاعری سے قریب ہے۔ راسخ کی شاعری میں بھی، سودا کی طرح، جذبہ و احساس سے زیادہ معنی آفرینی پر زور ہے۔ عام بول چال کی زبان کے بجائے، جو میر کا رنگِ زبان ہے، راسخ کے ہاں سودا کی طرح ٹائوسیت کا اثر گہرا ہے۔ راسخ گریہ، آئسو، دیدہ، میر آب، رونا، رولانا کے الفاظ تو اپنی شاعری میں استعمال کرتے ہیں لیکن اس رنگ میں بھی وہ میر جیسے شعر نہیں کہہ پاتے اور زیادہ سے زیادہ شاہ حاتم سے قریب آ جاتے ہیں۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھئے :

مرتبہ کو دل کے ہیں، شاعر ہم اسے راسخ نہیں
اس لیے رولانا رولانا ہی شعار اپنا ہوا
ہنر والوں ہی سے وہ کار کہہ رہا ہے، مجھے لیکن
ہیں دو کام آتے ہیں کہ روؤں یا رولائوں میں
راسخ تو آہ مرتبہ گو اپنے دل کے ہیں
رولانا رولانا ہیں ان کا شعار ہے
ہمیں تحریک آہ سرد نے اکثر رولایا ہے
چلی ہے جب یہ ٹھنڈی پاؤ تب مینہ خوب آیا ہے
حقیقت دیدہ و دل کی مرے بوجہیں جو وے قاصد
تو رو رو کر یہ کہیں ایک صحرا ایک وادی ہے

لیکن اپنے دل کے مرتبہ گو ہونے اور آہ سرد کھینچ کر آنکھوں سے مینہ برسانے کے باوجود راسخ کے غم میں وہ افاقت نہیں ہے جہاں غم کے آنسوؤں میں، میر کی طرح، کائنات سمٹ آتی ہے۔ میر مزاجاً انا پرست ہیں۔ عام زندگی میں اپنی ذات کو غیر معمولی اہمیت دیتے ہیں لیکن شاعری میں وہ اپنی ذات کو مٹا کر ایسے کائنات کے ساتھ ہم آہنگ کر دیتے ہیں۔ میر کی شاعری میں ان کی ذات چھپ جاتی ہے۔ راسخ کے ہاں میر کے آئسو تو شامل ہیں لیکن میر کا غم شامل نہیں ہے اسی لیے راسخ کے ہاں تجربے کا لیکھا بن، احساس و جذبہ کی تہ داری نہیں ہے جو میر کی نمایاں خصوصیت ہے اور جس کی وجہ سے میر کے شعر ہلکے وجود کا حصہ بن جاتے ہیں۔ راسخ کے شعر ان معنی میں بھی میر

جیسے نہیں ہیں جیسے قائم چالندپوری کی غزل میں ملتے ہیں ۔ ان کی شاعری میں جو رنگ اُبھرنا ہے وہ شاہ حاتم کے مزاج شاعری سے قریب ہے جس میں معنی آفرینی اور خارجیت کے ساتھ داخلیت تو موجود ہے لیکن دل میں اُتر جانے والا جذبہ موجود نہیں ہے ۔

راسخ کی غزل کا مرکزی نقطہ عشق ہے جس کے دائرے میں زندگی کے تجربات ، تصورات و واردات عشق کے حوالے سے بیان کیے گئے ہیں ۔ عشق ان کے ہاں حقیقت کا پہلو لیے ہوئے ہے اور مجاز بھی حقیقت تک پہنچنے کا ایک ذریعہ ہے :

محساز آئینہ دارِ حسرتِ محسوبِ حقیقتی ہے

وہ بے معنی ہے جس کے تئیں نہ ہو شوقِ اجنبی صورت کا

تقاضا کی غصوں کو نہیں دیکھتے راسخ

اس نقشِ ہی کے محو ہو تم دھیانِ گذر ہے

مجاز کے حوالے سے حقیقت کا اظہار یا بھر حقیقت کے تجربات کا بیان راسخ کی شاعری کا عام رجحان ہے ۔ اس سے ان کا تصور عشق پیدا ہوتا ہے ۔ عشق ، میر و درد کی طرح اور اس دور کے عام فکری رجحان کے عین مطابق ، راسخ کے ہاں بھی زندگی کا سب سے بڑا حوالہ ہے جس کے ذریعے انسان ، زندگی اور کائنات کے رشتوں کو سمجھا جاتا ہے :

کچھ حدیثِ عشق ہی پر دھیانِ ہاں اکثر رہا

گوش کے اہسے تو آویزہ ہیں گوہرِ رہا

کہاں کے لیلیٰ و مجنوں یہ سب اہائے فوضی ہیں

مسی اور ہی شے تھا نہ وہ لیلیٰ نہ مجنوں تھا

بوچھو مت عشق کے ذوقِ غمِ پنهانی کو

کبھی کسی طرح یاربِ لذتِ روحانی کو

یہ عشق ایک کیف ہے ، ایک ایسا ادراک ہے جسے عقل کے ذریعے نہیں سمجھا جا سکتا ۔ اس کے اپنے اصول اور اپنی روایت ہے ۔ یہ عشق کسی ایک مقصد پر متوجہ کر کے انسان کے اندر ایسی آگ بھڑکتا ہے کہ زندگی کی ساری سرگرمیاں اسی کے ارد گرد گھومنے لگتی ہیں ۔ یہ مقصد حیات ہے جو انسان میں ولا ، ابتلا ، بے لوثی اور اپنی ذات سے بلند الہ کر زندگی و کائنات سے ہم رشتہ کر دیتا ہے ۔ راسخ کے ہاں عشق کا یہی تصور ہے ۔ یہ چند شعر دیکھیے :

عبادت ہے لراقِ دوستِ دل کی بے حضوری سے

وصالِ دوستِ گہا ہے دریاں سے الہا غفلت کا

دوب سو رہا چٹا اسی تقصیر پر ہوئے
 اہلر وفا تھسے ہم یہ ہمارا قصور تھا
 عشق کا کشتہ دقانی نہ چنوں بن ہوئے
 ہم نے ایسا اے سرمائدہ ادراک کیا
 عشق نے چلے تو ہائی دلیر غم لاک گیا
 ہائی ہے آگ بنایا اے ، پھر خاک کیا
 صحرائے عشق تھا عجب اک دفتر ہولناک
 واب شیر کے قدم پسہ ہمارا قدم رہا
 کسو طرح نہیں روغن ہے یہ فروغ ہنہر
 چراغ عشق میں خوب چاہیے کسا کا
 ہے گل عشق کے ہو کرنے میں تاثیر عجب
 روح بالیدہ ہو تن سوکھ کے کاٹتا ہوئے

عقل انسان کو متعدد سے پٹائی اور مصلحتوں کی طرف لے جاتی ہے لیکن عشق
 صرف اپنی منزل پر نظر رکھتا ہے ، اسی لیے عقل عشق کے دائرے سے خارج ہے ۔
 یہ تصور اس مخصوص مابعد الطبیعیات کا حصہ ہے جس کے حوالے سے عشق اور
 عقل کے تصورات کو سمجھا جا سکتا ہے :

عقل نے چاہا تو تھا گھسیجے مجھے اپنی طرف
 لیک چسلب دار ایسا عشق زور آور رہا
 اس قلم رو سے خرد کے ٹکڑو ستیاھی گرو
 کب تلک شہری رہو گے ، جاؤ صحرائی ہو

عشق کا یہ تصور ، جو اردو و فارسی شاعری میں عام ہے ، ”توحید“ کے تصور
 کا حصہ ہے ۔ عشق کا یہ تصور انسان کو تضاد اور دونوں سے ہٹا کر توحید کی
 طرف لے جاتا ہے ۔ یہ وہ مابعد الطبیعیات ہے جسے آج مغرب کے جدید تصورات
 نے بظاہر سے معنی گرو دیا ہے ۔ مغربی فکر میں عقل اور جذبے ، ذہن اور جسم ،
 روح اور مادے کے درمیان کشمکش کا عمل جاری ہے جس سے نئے نئے تضاد
 پیدا ہو رہے ہیں ۔ ہماری شاعری اور تصوف میں جو تصور عشق ہے وہ دراصل
 ”من عرف نفسه فقد عرف ربه“ کا ایک حصہ ہے ۔ آخرت و عالیت کا تصور بھی
 اسی مابعد الطبیعیات کا حصہ ہے ۔ عشق جسم اور روح کو ایک وحدت سمجھتا
 ہے لیکن عقل اے الگ الگ سمجھتی ہے جس سے زندگی میں نئے نئے تضاد جنم
 لیتے ہیں ۔ اردو شاعری نے اس مخصوص مابعد الطبیعیات کے زیر اثر اسی لیے عشق

پر زور دیا اور جدید مغرب نے عقل پر - اس تصور عشق میں سوائے علوم کی
بنیاد دہی پر ہے - راسخ یہی اسی تصور عشق کے ترجمان ہیں :

ہوئے مسجود ملائک کب یہ رقیہ خاک کا
اس میں اک سر ہے گمیدل خون گن ہے وہ ادراک کا
اس یزم میں جو مست تھا ہشیار وہی تھا
تھی بے خبری جس کو خبردار وہی تھا
لداست غفلتوں کی اپنی وجہ کشف ہوئی آخر
رہے شرمندہ ہم جب تک یہ پردہ درمیاں پایا
یہا ہے حدوث اس کا تغیر ہی ہے اس کے
کسی طرح غفلت ہو لداست یہ زمانہ
ہستی نے عدم دل سے بہلا ہی دیا راسخ
حریت میں رہے یوں گم وطن یاد نہ آیا
قلب منوری ہے تو نسبت دوست گر
اک درج ہے یہ گوہر مگر عجیب کا
معنی کے نہیں ہم نے تو صورت ہی میں پایا
تفتاش ہمیں نفس کے الصدر نظر آہا
جوں قسم میں ہو صورت اشجار نہ ظاہر
تھا علم میں صانع کے خائب اب جو بتایا
رقہ ما میں اپنے ادراک حقیقت میں رہا
کون ہوں کیا ہوں نہ سمجھا بند حیرت میں رہا
ہے عزم ترک ہستی وجہ دوام ہستی
چشمے ہی جی لٹا ہو گر ہو بقا کی خواہش

بنیادی طور پر یہی راسخ کی شاعری کا رنگ ہے - اس انداز فکر نے ان کی شاعری
میں ایک گہری سنجیدگی کو پیدا کیا ہے - ان کی غزل میں عام طرز پر حسن و
عشق کے وہ تعلقات نہیں ہیں جو میر سوز یا جرأت کے ہاں ملتے ہیں - اس سطح
پر وہ درد ، میر اور شاہ قنوت سے قریب ہیں - اس تصور عشق اور اس کی
ماہمہ الطبیعات سے بے لائق ، غم و حزن ، توحید ، حیرت ، جبر و اختیار ، ہستی و
عدم ، فنا و بقا ، حدوث و تغیر ، معنی و صورت کے بے شمار چلو لکھنے ہیں اور
یہی وہ موضوعات ہیں جو راسخ کی شاعری میں رنگا رنگ انداز سے بیان میں آئے
ہیں - آج جو راسخ کی شاعری میں ہمیں دلگہنی محسوس نہیں ہوتی تو اس کی وجہ یہ

ہے کہ یہ مابعد الطبیعیات اور اس کی کوکھ سے پیدا ہونے والا تصور عشق ، افکار مغرب کے سیلاب میں ، بے معنی نظر آنے لگا ہے اور اس کے اشارے ، مخصوص الفاظ و کنایات سے ہم واقف نہیں رہے اور اسی وجہ سے میر درد کی شاعری میں بھی وہ اشعار زیادہ متاثر کرتے ہیں جن میں رنگ بھار بھار ہے اور اسی وجہ سے آج لیلیٰ مجنوں ، شیریں فرہاد ، رقیب و ہامیان ، غربت و وطن ، خودی و بے خودی ، صحرا و دریا ، چنوں و سودا ، نقاش و صالح ، مست و ہشیار ، آدمی و انسان ، آئینہ و خود بھائی ، جبر و اختیار ، بے ثباتی و فنا ، آہل و غار وغیرہ کے تلمیحات و اشارات اپنے مخصوص معنی کے ساتھ ہم سے اس طرح ہم کلام نہیں ہوتے جس طرح انہاویں صدی عیسوی کے عوام و خواص سے ہم کلام ہوتے تھے ۔ راسخ کی غزل کے بنیادی اشارے ہیں اسی لیے ان کی شاعری آج ہم سے اس طرح ابلاغ نہیں کرتی جس طرح اپنے دور میں سننے اور پڑھنے والوں سے کرتی تھی ۔

راسخ کی غزل میں ابتذال نہیں ہے ۔ ان کی شاعری ان باطنی تجربات کا اظہار ہے جن سے انسان کے فکر و نظر کی قالب مابیت ہوتی ہے ۔ ان کی غزل میں حسن و عشق کے وہ پہلو جو چھڑ چھاڑ ، شوخی ، معاملہ بندی ، جنسیت و تماشا بینی سے تعلق رکھتے ہیں ، کم و بیش نہیں ہیں ۔ ان کی شاعری لکھنؤ کی نئی شاعری سے مختلف قسم کی شاعری ہے اور اس شاعری پر لکھنوی تہذیب کا اثر اتنا بھی نہیں ہے جتنا ہمیں حسرت عظیم آہادی کی شاعری میں ملتا ہے ۔ اگر اس مابعد الطبیعیات کو سامنے رکھ کر راسخ کی شاعری کا مطالعہ کیا جائے تو ہمیں آج بھی اس کی گہری منجیدگی میں رنگینی اور انداز و ادا کی لذت محسوس ہوگی اور راسخ کے اس دعوے کے معنی بھی اسی وقت سمجھ میں آسکیں گے :

آغوش میں لفظوں کے ہیں کیا کیا معنی

نوئے تو بنایا ہے چمنِ سطح ہوا کا

غم و حزن راسخ کی شاعری پر غالب نہیں ہے لیکن یہ ان کے لہجے اور آواز میں شامل ضرور ہے اور اسی سے وہ مخصوص لہجہ بنتا ہے جو انہیں اپنے معاصرین سے ممتاز کرتا ہے ۔ ان کے ہاں خواہش و صل سے زیادہ احساس ہجر ملتا ہے اور یہ احساس ہجر ہی وجہ حزن ہے اور یہی حزن وجہ سرور ہے :

اللہ رکے یہ تصرفِ عشقِ غم ہے وجہ سرور اپنا

خُلسہ کو ہے جاتے بود و باشِ اربابِ طرب

وان گہاں عشق و محبت ، وان کوئی محزون گہاں

بے ثباتی دہر کا تعلق بھی اسی انداز فکر اور نظام اخلاق سے ہے۔ بے ثباتی کے زیر اثر ایک رویہ تو وہ ہے جس کا اظہار ع "ہاں وہ عیش گوئی کہ عالم دوبارہ نیست" سے ہوتا ہے۔ یہ سنی رویہ ہے۔ دوسرا رویہ یہ ہے کہ ہستی کے بنیاد ہے اس لیے چند روزہ زندگی میں ایسے کام کیے جائیں جن سے زندگی میں غیر و اثبات پیدا ہو۔ اسی رویے سے لیکھوں کا بیج بھونکا ہے اور غیر کا شجر بھلنا بھونکا ہے۔ راسخ کی شاعری میں بے ثباتی و ناپائیداری تصور ہے۔ ان کی شاعری میں یہ سب خیالات، اقدار و تصورات ناممکنہ انداز میں نہیں بلکہ انداز نظر بن کر آتے ہیں اور اسی لیے ان کی غزل میں شعریت باقی رہتی ہے۔ راسخ کے اس رنگِ سخن کے علاوہ، جس کا ذکر ہم نے کیا ہے، ان کے مجسوسی رنگِ سخن، اندازِ نظر اور طرزِ بیان کو سمجھنے کے لیے پہلے یہ شعر دیکھیں :

زندگی گھرنے کا ہم ڈھنگ ہی بھولے تم رہیں
ورنہ یہ سہلتر کم کالسا دھواں نہ تھا

آسو نکلے کہ ہو گیا طوفان تھا جو پردے میں آشکار ہوا
ہم برسوں پہ واں گئے ہر آن نے یوں بھی نہ کہا کہ تو کہاں تھا

رات جی ہائے بھر آیا تھا نہ جانا کیا تھا
دلعلیٰ مینہ کا اس زور سے آنا کیا تھا
شب گرمِ سخن مجھ سے دے طرہ ادا ہے تھی
میں رفتہ و محو اون کے اندازِ سخن کا تھا
دلِ آباد کو دشت، آنکھوں کو دریا دیکھا
اک نظر دیکھ مجھے ہم نے ابھی کیا کیا دیکھا
راسخ خودی کو دخل نہیں یزم یار میں
یوں جاؤ واں کہ اپنے تئیں ابھی خبر نہ ہو
دل کی گرو سیر آنکھوں کو تم مولد کے راسخ
اس گھر میں بھرا چاہو تو دروازہ لگا دو
روز عشر کی دراڑی تو ہے کوتاہ بہت
کس سے نسبت دون میں طولِ شب تنہائی کو
کچھ لازمہ عشقِ نجیب و رغبتِ معشوق
ہم جی سے نہیں چاہی ہیں تم چاہو نہ چاہو
دلِ رنگِ اپنی وسعت کتنی دکھتا ہے یہ کیا جانوں
ہر اتنا جانتا ہوں میں کہ تو اس میں سایا ہے

دہر ہے وہ گہن خرابہ کہ ہاں کل جو تھا شہر آج صحرا ہے
عشق آٹلی مسراج ہے لیکن سانس ٹھنڈی لہجہ اس کا ہے

حالیہ دلہر شکستہ ہم بن رہے ہیں کہ جسے
ہیبت بکڑ گئی ہو ٹوٹے ہوئے سکتب کی
جس سے جانے کا سفر ہجر میں آیا دوپیش
وے گئے اٹھے ابھی اب کوچ کے سامان ہوئے
ہے اسیرانہ ہیبت کی رہسائی دشوار
ہائے یہ لوگ تو سر کر رہے ہیں گرفتار رہے
اس باغ کی کل گشت سے ہے داغ ہی حاصل
جو کل ہے سو ہاں مست و نا ہے سفری ہے
لے جا تو آن کر مجھے پیش از وداع بار
اے لم خودی پہنچ کہ تورا انتظار ہے
آنکھوں میں نور آ گیا ہوں دیکھو اُس کا نور
روشن چراغ جسے کہ ہووے چراغ سے

ان اشعار کو پڑھیے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ راسخ کے ہاں احساس و جذبہ
معنی کے ساتھ مل گیا ہے۔ یہ عمل میر کے تعلیقی عمل سے مختلف ہے۔ میر کے
ہاں معنی بھی احساس و جذبہ بن جاتے ہیں اور یہ وہ سطح ہے جس پر کوئی شاعر
میر کو نہیں پہنچتا۔ ان اشعار کو پڑھ کر یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ راسخ
کے طرز ادا میں نہ صرف رچاوت ہے بلکہ وہ اپنی بات ایسے تہود اور ایسے لہجے
میں کہتے ہیں کہ اردو شاعری کی روایت منجھ کر آگے بڑھتی ہوئی محسوس
ہوتی ہے۔ راسخ کے ہاں اردو شاعری کی کئی آوازیں خصوصاً حاتم، میر، سودا
اور دود کی آوازیں مل کر ایک نیا نقش بناتی ہیں جو اس دور میں منفرد ہے۔
وہ لوگ جو راسخ کو میر ثانی کہتے ہیں ان کی نظر اس سطح پر نہیں جاتی جو
راسخ کی منفرد سطح ہے۔ راسخ اگر میر کے رنگ میں شعر کہتے اور ایسے کہتے
جیسے یہ شعر ہیں :

صبح سے بے تابی ہے دل کو آہ نہیں گچھ بھاتا ہے
دیکھئے کیا ہو شام تلک جس آج بہت گھبرااتا ہے
ہوٹا ہے سوکھے، تر ہیں آنکھیں، لڑ ہے چہرہ راسخ آہ
بندے سے صاحب حال بھارا اب نہیں دیکھا جاتا ہے

تو بھی وہ میر نہیں بن سکتے تھے۔ راسخ کی اصل انفرادیت تو یہ ہے کہ وہ

کئی رنگوں اور کئی آوازوں کو ملا کر اپنا الگ الگ بنائے ہیں جس میں میر بھی شامل ہیں اور ساتھ ساتھ دوسرے بھی۔ یہ وہی کالم ہے جو راسخ کے ہم عصر مصحفی نے بھی اپنی شاعری کے ایک حصے میں کیا ہے۔

راسخ کی غزل میں معیار اور شاعرانہ مزاج شروع سے آخر تک ایک سا رہتا ہے۔ اس میں نہ صرف اظہارِ بیان پاکیزہ ہے بلکہ معیاری زبان لسانی و جاوٹ کے ساتھ استعمال ہوئی ہے۔ اظہار میں کہیں عجزِ بیان محسوس نہیں ہوتا۔ روزمرہ و محاورہ بھی صحت کے ساتھ ہندھا ہے۔ راسخ کے ہاں فارسی تراکیب بھی کثرت سے استعمال ہوئی ہیں لیکن یہ بھی ان کے اظہارِ بیان کا حصہ بن کر آئی ہیں۔ ان کا کلام بڑھتے ہوئے فارسی تراکیب اور بندشیں ذہن کو الجھاتی نہیں ہیں بلکہ وہ فکر و احساس کی لطافتوں کو ہورے طور پر بیان کرنے کا کالم تحریر ہیں۔ ان کی غزل میں ہمیں مہائے انتظار، شاہانہ رخِ یار، سفرہ دلدار، وہ گردۂ بازار چہاں، زرِ قلب، شبِ گشتانِ روِ عشق، رفعتانِ تیز پا، طلسمِ رہِ بقا، پنجہٗ شورِ جنوں، لڑکے کفرِ پا، تکرارِ حرفِ عشق، پرستہٗ وفا، حسرتِ دیدارِ جانان، آئینہٗ تیرِ پا، حسرتِ پاپوس، ہاسرِ دلِ شکستہٗ اہلِ وفا، مہائے قبول، عکسِ روئے یار، چراغِ راہ، تارِ یکِ عدم، داغِ عشقِ دلبران، دامنِ فصلِ یار جیسی ترکیبیں اور بندشیں ملتی ہیں۔ لیکن جیسے یہ اشعار سے الگ ہو کر بھاری بھاری سی معلوم ہوئی ہیں، اشعار میں یہ سب یک جان ہو کر آئی ہیں۔ ترقی یہ ہے کہ میر کے ہاں عام طور پر یہ فارسی تراکیب ہمیں اپنی طرف متوجہ نہیں کرتیں بلکہ بڑھنے والے کی توجہ شعر کی طرف دیتی ہے۔ راسخ کے ہاں یہ ہمیں شعر میں جڑی ہوئی نظر آتی ہیں، اور ہم ان کو بھی دیکھتے ہیں۔ اسی طرح راسخ کی زبان بھی اس دور کی جدید معیاری زبان ہے اور اس میں جبرن، ٹاؤک، نہتی، گئی، گویا، دے، کسو، تلک، انہوں میں، بھر میر، اسے ہی استعمال ہونے ہیں جیسے میر، درد اور سودا کے ہاں ملتے ہیں لیکن لک، لٹ، گھبو وغیرہ الفاظ راسخ کے ہاں نہیں ملتے جس کے معنی یہ ہیں کہ یہ الفاظ راسخ کے آخری دور تک متروک ہو چکے تھے جب کہ ”کتبی“ اسی طرح مروج تھا۔ ان چند الفاظ کے علاوہ راسخ کی زبان وہی ہے جو آج بھی ہم بولتے، لکھتے اور بڑھتے ہیں۔

وہی تصورِ عشق جو راسخ کی غزل میں رمز و کتناہ میں ظاہر ہوا ہے، ان کی منظموں میں کھل کر سامنے آیا ہے۔ یہی صورتِ میر کی غزل اور منظویں میں نظر آتی ہے۔ غزل میں راسخ اپنے مخصوص امتزاجی تقلیدی عمل کے باعث میر سے

مختلف ہو جاتے ہیں لیکن مثنویات میں وہ میر سے بہت قریب اور مماثل ہیں۔ راسخ بھی اپنی مثنویوں اعجاز عشق، حسن و عشق، ناز و نیاز اور جذب عشق میں میر کی مثنویوں سے معاشرت عشق، درجئے عشق اور شعلہ شوق کی طرح تصور عشق کو بیان کرتے ہیں۔ فرق یہ ہے کہ میر کی تخلیقی قوت بیان عشق کو زیادہ بُرا اثر بنا دیتی ہے جب کہ راسخ روایت میر کی تکرار کرتے ہیں اور انفرادیت کی سہر ثبت نہیں کرتے۔ راسخ کا انداز محض بیانیہ ہے۔ میر کا انداز بیانیہ ہونے ہونے بھی اس پر ان کے مخصوص مزاج غزل کی چھاپ موجود ہے لیکن راسخ کی مثنویوں پر ان کی غزل کی چھاپ نہیں ہے۔ یہاں وہ میر کی پیروی کرتے ہیں اور زیادہ سے زیادہ، بعض حصوں میں، میر جیسے ہو جاتے ہیں۔ میر اور راسخ دونوں بنیادی طور پر غزل اور مثنوی کے شاعر ہیں۔ میر نے ۳۷ مثنویاں لکھیں۔ راسخ نے ۲۰ مثنویاں لکھیں۔ میر کی طرح ہم راسخ کی مثنویوں کو بھی پانچ خانوں میں تقسیم کر سکتے ہیں :

- (الف) عشقیہ : (۱) کشش عشق - (۲) نیرنگ محبت - (۳) جذب عشق - (۴) حسن و عشق - (۵) ناز و نیاز - (۶) اعجاز عشق - (۷) گنجینہ حسن - (۸) مرآت الجلال - (۹) مکتوب الشوق - (۱۰) مکتوب الشوق ۲ -

(ب) معاصریت : مثنوی در بیان انقلاب زمانہ (شہر آشوب) -

(ج) اخلاقی : (۱) سبیل نجات - (۲) نور الانتظار -

(د) مدحیہ : (۱) شرح حال - (۲) مثنوی در مدح جناب مولوی راشد صاحب - (۳) مثنوی مدحیہ -

(ه) پجوریت : (۱) مثنوی عابد کہ دو زوجہ داشت - (۲) حکایت در بیان

احوال تاجر - (۳) حکایت در بیان تاجر - (۴) ایک اس

شہر میں آجنگا ہے -

عشقیہ مثنویوں میں راسخ کے قصے، کردار اور انداز نظر میر جیسے ہیں۔ 'کشش عشق' میں سرگزشتی کردار ایک درویش ہے جو بتارس میں درجئے گنگا میں نہاں ہوا دختر راجہ پر عاشق ہو کر آتش فراق میں جلنے لگتا ہے۔ جب راز عشق فاش ہوتا ہے تو سہیلیوں کے کہنے پر درویش گھر راسخ سے پٹانے کے لیے، دختر راجہ درویش سے گھپتی ہے کہ اگر تو عاشق صادق ہے تو بالندہ حباب دریا میں ڈوب جا۔ درویش یہ سن کر موجوں سے ہم آغوش ہو جاتا ہے لیکن اس کا اثر یہ ہوتا ہے کہ وہ بھی عشق کی آگ میں جلنے لگتی ہے اور

ایک دن اسی چمک نوب کر جان دے دینی ہے۔ جب جال ڈالوائے جاتے ہیں تو لوگ دیکھتے ہیں کہ درویش اور راجہ کی بیٹی کلمے میں ہاتھیں ڈالنے ایک دوسرے سے ہم آغوش ہیں۔ میر کی مثنوی ”دربائے عشق“ کا مرکزی قصہ بھی کم و بیش یہی ہے۔ ”نیرنگِ محبت“ میں ایک جوان دختر ترسا پر عاشق ہو جاتا ہے۔ ایک درویش جوان کا پیغام محبوبہ تک پہنچاتا ہے۔ محبوبہ یہ جواب بھجواتی ہے کہ ”منا وصل کی بھر زندگانی“ درویش آکر یہ بتاتا ہے تو اس جوان کی روح پرواز کر جاتی ہے اور جب درویش جوان کے مرنے کی خبر دختر ترسا کو دیتا ہے تو اس کا جس بھی تن سے نکل جاتا ہے۔ میر کی مثنوی ”اعجازِ عشق“ میں بھی ایک جوان ہے، ترسا لڑکی اور درویش ہے اور کم و بیش یہی قصہ ہے۔ راسخ کے ہاں ”جذبِ عشق“ میں ایک نوجوان کسی نہ پارہ گو دروازے پر کھڑا دیکھ کر عاشق ہو جاتا ہے۔ میر کی مثنوی ”دربائے عشق“ میں ایک جوان غرنے میں کسی نہ پارہ گو دیکھ کر عاشق ہو جاتا ہے اور راسخ کے جوان کی طرح وہاں در پر بیٹھ جاتا ہے۔ ”دربائے عشق“ میں جوان، داہد کے طعنہ دینے پر، جوتی نکالنے کے لیے دریا میں کود جاتا ہے اور مر جاتا ہے۔ راسخ کی مثنوی جذبِ عشق میں نہ پارہ کے گھر والے اس نوجوان کو صحرا میں لے جا کر قتل کر کے وہیں دفن کر دیتے ہیں۔ کچھ عرصے بعد پارہ عاشق میں لڑائی ہوئی محبوبہ بھی کنویں میں چھلانگ لگا کر جان دے دیتی ہے لیکن اس کی لاش کنویں کے پائے اس جگہ ملتی ہے جہاں عاشق کو مار کر دفن کیا گیا تھا۔ دونوں لب سے لب پیوستہ ایک دوسرے سے ہم آغوش تھے۔ میر کی مثنوی ”حکایتِ عشق“ میں نوجوان مر جاتا ہے اور جب محبوبہ اس کی قبر پر آتی ہے تو وہ شق ہو جاتی ہے اور اس میں سا جاتی ہے۔ ہم آغوش کی یہی صورت راسخ کی مثنوی ”اعجازِ عشق“ میں نظر آتی ہے۔ راسخ کی ”اعجازِ عشق“ کی محبوبہ شادی شدہ لڑکی ہے اور میر کی مثنوی ”افغانِ پسر“ میں بھی محبوبہ شادی شدہ ہے۔ راسخ کی مثنوی ”حسن و عشق“ میں ایک جوان ہندو لڑکی پر عاشق ہو جاتا ہے۔ عشق کا راز فاش ہونے کے بعد وہ دریا پر جاتا ہے، سجدہ کرتا ہے اور مر جاتا ہے۔ محبوبہ کو معلوم ہوتا ہے تو وہ مغموم و مضطرب وہاں پہنچتی ہے۔ جوان کا سر اٹنے زانو اور منہ منہ پر رکھ کر جان دے دیتی ہے۔ ”لاز و نیاز“ میں اصمعی کی روایت کے حوالے سے راسخ نے ایک عشقیہ قصہ بیان کیا ہے۔ جہاں بھی عاشق جان دے دیتا ہے۔ یہ سب مثنویان میر کی مثنویوں سے مماثل ہیں لیکن دوسری چار مثنویاں — گنجینہ حسن،

مرآت الجال ، مکتوب الشوق اور مکتوب الشوق ، غنق ہیں اور دراصل عشقِ مشوہاں نہیں ہیں ۔ ”کنجشہ حسن“ میں تعریفِ عظیم آباد کے بعد کسی سہدی علی خاں کی محبوبہ شرفو کا سراپا بیان کیا ہے ۔ ”مرآت الجال“ میں کلکتہ کی تعریف کر کے کسی امیر کبیر کی محبوبہ نواب جان کا سراپا بیان کیا ہے ۔ یہ دونوں مشوہاں مدوحین کے لیے دعائے نکاح پر غم ہوتی ہیں ۔ مکتوب الشوق میں ہجر کی کیفیت کے ساتھ وصلِ گزشتہ کو بیان کر کے محبوب کو آنے کی دعوت دی ہے ۔ اس مشوہی میں خصوصاً وصلِ گزشتہ کا بیان بڑھ کر مہر اثر کی مشوہی ”غروب و عیال“ ذہن میں آتی ہے ۔

معاشقِ مشوہوں میں راسخ کی واحد مشوہی ”انقلابِ زمانہ“ دراصل ایک شہر آشوب ہے ۔ دہلی اور لکھنؤ سے متعلق تو کئی شہر آشوب لکھے گئے لیکن عظیم آباد کے بارے میں یہ پہلا شہر آشوب ہے جس میں بیان کیا گیا ہے کہ ایک دور تھا جب عظیم آباد میں سب آرام سے رہتے تھے لیکن اب یہ حال ہے کہ امیر فقیر ہو گئے ہیں اور بے زری سے تنگ ہیں ، مشائخ افلاس کی وجہ سے درود و وظائف بھول گئے ہیں اور اب حرفِ موت کا غلبہ پڑھتے ہیں ۔ غلط فکر روزی میں پریشانی ، معلم زندگی سے بیزاری ، شاعرانہ پاکال سرپرستوں کے نہ ہونے سے بد حال ہیں ۔ وکالت کا بازار سرد ہے ، زراعت برباد ہے ، تجارت ختم ہو گئی ہے ، طبیب قانون سے مر رہے ہیں ، سپاہیوں کی مٹی خراب ہے ۔ ”کنجشہ حسن“ اور ”مرآت الجال“ کی طرح ”انقلابِ زمانہ“ بھی کسی امیر کی لذت کی مٹی ہے ۔ اس میں بھی مدحیہ چلو موجود ہے ۔

اخلاقِ مشوہوں میں ”سبیلِ نجات“ مختصر مشوہی ہے اور ”نور الانظار“ طویل ہے ۔ سبیلِ نجات میں شاعر عقل سے ہوجھتا ہے کہ مجھے لکھ جائے ذہل سے آگہ کر تا کہ میں غفلت سے بیدار ہو جاؤں اور عقلِ کامل جواب دہی ہے کہ گسی کو مت ستا ، گسی کے دوسے آزار مت ہو ، ظلم مت کر اور حسنِ عمل سے اس دنیا میں اپنا لیک نام چھوڑ جا ۔ زندگی کا یہی مقصد ہے ۔ ”نور الانظار“ مولانا جامی کی مشوہی ”سجدۃ الابرار“ سے متاثر ہو کر لکھی گئی ہے ۔ یہ مشوہی کم و بیش چاس حکایات پر مشتمل ہے اور غنقِ اخلاق و مذہبی نکات مثلاً عبادت ، صفتِ بندگی ، صفتِ عبادت ، صفتِ ادب ، صفتِ بخاری ، صفتِ عیب پوشی ، صفتِ باطن ، صفتِ شکر ، صفتِ تصنیف و تجلیہ ، مرآتِ قلوب ، صفتِ جسمِ عنصری گمہ جائے کزالات روحانی ہے ، صفتِ امیحابِ عشقِ مجاز ، صفتِ تاثیرِ عشق ، احوالِ بے تابانِ لراق ، صفتِ غیرتِ عشاق ، صفتِ الفاسدِ پاک ، احوال

غاصبانہ مطربانہ خدا ، صفت نیک عمل ، صفت رزاق رازق ، صفت استر مرحومہ
بد مصطفیٰ وغیرہ کو الہی حکایات کے ذریعے واضح کیا ہے ۔ ہر حصے کو منظر
کا نام دیا گیا ہے ۔

مذبحہ مثنویوں میں ”شرح حال“ کو اس لیے شامل کیا ہے کہ اس میں
راسخ نے قید سے رہائی کے لیے کسی جگر لائق کی مدح کی ہے اور چونکہ یہ
درخواست مولوی بد راشد کے توسط سے پیش کی گئی تھی اس لیے ان کی بھی مدح
شامل ہے ۔ قید ہونے کے واقعے اور اسباب کی تفصیل اس میں نہیں دی گئی ہے ۔
صرف اتنا معلوم ہوتا ہے کہ راسخ قید ہو گئے تھے اور وہ رہائی کے طالب تھے :

ہند ہوں آہ چھڑا دے مجھے اب تو وطن میرا دکھا دے مجھے
وطن سے دوری اور مولوی بد راشد کی کلکتہ میں موجودگی سے پتا چلتا ہے کہ
قید کا یہ واقعہ کلکتہ میں پیش آیا ۔ مدح جناب مولوی بد راشد صاحب ، بھی اس
قید کے سلسلے میں لکھی گئی ہے ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ چلے مولوی بد راشد کی
مدح لکھی اور جب وہ راجہ جگر لائق سے سفارش پر آمادہ ہو گئے تو مثنوی شرح
حال ، راشد صاحب کے توسط سے ، راجہ کو پیش کی ۔ قید کا واقعہ مثنوی شرح حال
اور مدح مولوی راشد سے مل کر واضح ہوتا ہے ۔ مثنوی مذبحہ میں کسی نے نام
مدوح کی تعریف ہے ۔

راسخ کی چار ہجویدہ مثنویوں میں سے مثنوی ”عابد گہ دو زوجہ داشت“
میں ایک ایسے عابد کا قصہ بیان کیا ہے جس کی دو بیویاں تھیں اور جس کی ڈاڑھی
میں کچھ سفید اور کچھ کالے بال تھے ۔ جوان بیوی نے سفید بال چن لیے اور
پہل بیوی نے ، مصلحت کے پیش نظر ، کالے بال چن لیے ۔ کچھ مدت بعد
ڈاڑھی میں ایک بال بھی باقی نہ رہا اور عابد کی ڈاڑھی ہاتھوں ہاتھ بٹ گئی ۔
یہ مثنوی دو شادیوں کی مناسبت میں راسخ نے لکھی ہے ۔ ”حکایت در بیان
احوال تاجر“ میں ایک تاجر اور اس کی دو بیویوں کا قصہ بیان کیا ہے ۔ سوداگر
سفر پر گیا اور ایک سال ہو گیا ۔ دونوں نے قرار لیں ۔ ایک دن وہ دونوں
کھولنے پر گئیں تو دیکھا کہ ایک گدھا سادہ سر سے مل رہا ہے ۔ اس کا
عضو دیکھ کر ایک ، دوسری سے بولی کہ وہ سفر پر گئے ہیں اور زن پر لڑاقت
مرد دشوار ہے ۔ دوسری نے آہ سرد بھری اور کہا یہ تو بٹین ہے کہ وہ لوٹ
آئیں گے لیکن ایسا گھبراہٹ سے لائیں گے ۔ ”حکایت در بیان تاجر“ میں ایک
لوطی کا قصہ بیان کیا ہے جس کی امرد پرستی کی وجہ سے دریا رخ بدل کر
دور چلا گیا ۔ حاکم وقت نے اسے بلا کر امن ظمن کی تو لوطی نے گھبرا کر

حکم ہو تو اب عملِ لوطیت دریا کے اُس پار جا کر کروں تاکہ وہ ایک پار
بہر اس طرف آ جائے۔ اسی طرح ”ایک اس شہر میں اُپٹا ہے“ میں راسخ نے
ایک بدعاش، اُپکتے، چور کی ہجو لکھی ہے جس سے سارا شہر تنگ تھا اور
دعا کی ہے کہ یا اللہ تو اے تر خاک کر دے تاکہ غصہ کم اور جہان پاک ہو۔
پہلی مثنوی ”عابد گدہ دو زوجہ داشت“ میں اخلاقِ پہلو موجود ہے لیکن تاجر و
لوطی کی مثنویوں میں صرف اُز راہِ مزاجِ دلچسپ پہلو گویاں کیا ہے اور یہ
مثنویاں مزاجاً ویسی ہیں جیسی جرأت کی نقلیات (نقل پر سرد، نقل زنِ فاحشہ،
نقل زنانِ عمدہ) یا میر حسن کی مختصر مثنویاں نقلِ زنِ فاحشہ، نقلِ کلاوت
اور نقلِ قصائی وغیرہ ہیں۔

بحیثیتِ مجموعی راسخ ایک بُرگو اور قادر الکلام شاعر ہیں جن کی پرواز
ذیل لفظوں میں رنگ بہر گزر شعر گو نکھار دہنی ہے۔ میر کی طرح ان کی
عشقیہ مثنویوں میں عاشق و معشوق ایک دوسرے پر ایسے جان لپھاؤ کر دیتے
ہیں جیسے مرنا ایک کارِ ثواب ہے۔ دراصل اس مخصوص تصورِ عشق کا بنیادی
پہلو یہ ہے کہ عشق اور موت لازم و مازوم ہیں۔ موت کے بغیر وصل ممکن
نہیں ہے اور وصل منزلِ عشق ہے۔ اس تصور میں حیات، موت اور حیات
بعدِ حیات کا ماہد الطبیعیاتی تصور موجود ہے۔ معرفتِ حق بھی موت سے حاصل
ہوتی ہے اور یہی تصور ان مثنویوں کے تصورِ عشق میں موجود ہے۔ ان
مثنویوں میں عشق پہلی نظر میں ہو جاتا ہے۔ اس کا رمز یہ ہے کہ عالمِ ارواح
میں روحیں متصل تھیں۔ جب جدا ہوتیں اور دنیا میں آئیں تو یہاں بھی وہ پہلی
نظر ہی میں ایک دوسرے کو پہچان لیتی ہیں اسی لیے عشق صادق ہمیشہ پہلی
نظر میں ہوتا ہے۔ اس پہچان میں مسلسل رفاقت اور ملتے جلتے سے پیدا ہونے
والے نفسیاتی عمل کا کوئی دخل نہیں ہوتا۔ موت زندگی کا تسلسل ہے اسی لیے
حیات بعدِ حیات میں عاشق و معشوق ایک دوسرے سے ہم آغوش ہوئے نظر آتے
ہیں اور دونوں کو مٹا کر جسم و روح کی وحدت کا منظر پیش کرتے ہیں۔ یہ
تصورِ عشق مقصد کے سامنے موت کو ایک معمولی شے بنا دیتا ہے۔ یہ عشق کا
عقیدہانہ تصور ہے اور وہی تصور ہے جو میر، مولانا روم اور اقبال کے ہاں ملتا
ہے۔ عقلِ عشق کو مقصد کے راستے سے ہٹاتی ہے اسی لیے عقلِ عشق کی دشمن ہے۔
راسخ کی عشقیہ مثنویوں کے سارے گردار، سوائے ”کششِ عشق“ میں
دخترِ راجہ کے، عام آدمی ہیں۔ ”کششِ عشق“ میں درویش اور داہہ ہیں۔
”پیرنگِ محبت“ میں نوجوان، درویش، دخترِ ترسا اور داہہ ہیں۔ ”جذبہِ عشق“

میں لوجوان اور ایک حسین و جمیل لڑکی ہے ۔ ”اعجازِ عشق“ میں درویش عاشق ہے اور عشقوں ایک شادی شدہ عورت ہے ۔ ”مثنویِ محسن و عشق“ میں ایک جوان اور ایک بندو لڑکی ہے ۔ عام گردازوں پر عشقیہ مثنوی لکھنے کی روایت اٹھارویں صدی میں سیر نے شروع کی تھی ۔ راسخ اسی روایت کی پیروی کر کے اسے آگے بڑھاتے ہیں ۔

ہیبت کے اعتبار سے راسخ کی مثنویاں فارسی مثنویوں کی روایت کے مطابق ہیں ۔ یہ حمد و ثناء ، مناجات و منقبت سے شروع ہوتی ہیں ۔ کسی مثنوی میں صنتِ عشق یا وصفِ عشق کو بیان کر کے داستان کا آغاز ہوتا ہے ۔ کسی میں وصفِ سخن اور شکوۂ فلک جفا شعار کو بیان کر کے اصل موضوع شروع ہوتا ہے ۔ راسخ نے اپنی بعض مثنویوں مثلاً ”کششِ عشق“ اور حسن و عشق میں آصف الدولہ اور غازی الدین حیدر کی مدح میں طویل قصیدے بھی شامل کیے ہیں اور یہ قصیدے بھی قصیدے کی ہیبت کے مطابق ہیں ۔ راسخ کے تخلیقی عمل کے جوہر وہاں زیادہ کھلتے ہیں جہاں وہ کسی مجتہد خیال کو بیان کرتے ہیں ، جیسے مثنویِ اعجازِ عشق میں صنتِ عشق کو یا مثنویِ حسن و عشق میں وصفِ سخن کو بیان کیا ہے ۔ یہ صورت ان کی حمد و مناجات میں ملتی ہے ۔ مثنویات کے آغاز میں حمدیات اسی لیے ہر اثر اور ہر سوز ہیں کہ راسخ یہاں خدا کے تصور کو ، جو مجتہد ہے ، ماہد الطبعیات تصور کے ساتھ بیان کرتے ہیں جس میں ان کے عقیدے کی پختگی اور ایمان کی حرارت شامل ہے ۔ عشقیہ و معاشرتی حتیٰ کہ اخلاقی و مذہبی مثنویوں میں بھی راسخ کا قلم یکساں قدرت کے ساتھ چلتا ہے لیکن ہجوید مثنویوں میں راسخ کا قلم اکھڑا اکھڑا سا رہتا ہے اور گہاں گزرتا ہے کہ شاید یہ مثنویاں راسخ کی نہیں ہیں ۔ مجموعی حیثیت سے راسخ کا انداز بیان پختہ اور طرزِ انداز اثر انگیز ہے ۔ انہیں سراہا ، مناظرِ قدرت ، جذبات و محسوسات کو بیان کرنے پر قدرت حاصل ہے اور اسی لیے ان کی مثنویاں ، مثنوی کی تاریخ میں ، قابلِ ذکر حیثیت رکھتی ہیں ۔ جوش اور دل بھی راسخ کے زمانہٴ حیات میں دائر سخن دے رہے ہیں ۔

محمد روشن جوش (م بعد ۱۲۱۶ھ/ بعد ۱۸۰۱ع) بعد عابد دل کے چھوٹے بھائی اور جسوٹ رائے ناگر کے بیٹے تھے ۔ جسوٹ رائے ناگر ، علی وردی خان کے عہد کے ایک ممتاز فوجی سردار اور عظیم آباد کے ناظم راجا رام نرائن کی فوج میں شامل تھے ۔ سراج الدولہ سے بھی ان کا تعلق رہا ہے ۔ چاندی و شجاعت کی وجہ سے جسوٹ رائے ناگر کا ذکر معاصر تاریخوں میں آتا ہے ۔ مہر جملر کی

مسند لشعی شوال ۱۱۰۰ھ/جون ۱۵۵۷ء تک جسولت رائے زندہ تھا۔ ۵۸۔ جسولت رائے کے تین بیٹوں — بھگوت رائے، بد عابد اور بد روشن کے نام تاریخ اور تذکروں میں آتے ہیں۔ مبتلا نے لکھا ہے کہ صاحب دیوان ۵۹ بد روشن جوش کے حالات اس نے بھگوت رائے پسر جسولت منکھ سے معلوم کیے ہیں لیکن جو حالات اپنے تذکرے میں درج کیے ہیں، ان سے صرف یہ معلوم ہوتا ہے کہ جوش بین ہی سے اسلام کی طرف مائل تھے اور جب وہ حدر نمیز کو پہنچے تو مشرف بہ اسلام ہو گئے۔ ۶۰۔ بعض حوالوں ۶۱ سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ جسولت رائے لاگر کی دو بیویاں تھیں۔ ایک ہندو اور ایک مسلمان۔ ہندو بیوی کے بطن سے بھگوت رائے لاگر تھا اور مسلمان بیوی کے بطن سے بد عابد اور بد روشن۔ ظاہر ہے کہ ان دونوں بھائیوں نے اپنی والدہ کے زیر سایہ پرورش پائی اور اسی لیے بین ہی سے اسلام کی طرف مائل ہوئے اور بڑے ہو کر بھی اسی پر قائم رہے۔ شیخ علی حزی سے بھی جوش کے خاص مراسم تھے جن کا پتا ان دو خطوط سے چلتا ہے جو حزی نے برغوردار کے القاب کے ساتھ جوش کو لکھے تھے ۶۲ اور جن میں سے ایک میں جوش کی صحت و شفا پائی کے لیے دعائیں کہات بھی لکھے ہیں۔ جوش تیر اندازی، دست نگاری کا سلیقہ رکھتے تھے ۶۳ اور ستار نوازی کا بھی شوق تھا۔ ۶۴ علم عروض سے بھی پوری طرح واقف تھے۔ ۶۵ خوش طبعیت و ایک اعتقاد السان تھے۔ ۶۶۔ درویشانہ مذاق رکھتے تھے اور اسی وجہ سے انانیت، خود پرستی و نفسانیت ان کے مزاج میں نہیں تھی۔ ۶۷۔ خود بھی اپنے اشعار میں اس طرف اشارے کیے ہیں :

درویش ہوں جوش کوئی گنا مجھ سے خفا ہو

یاں پر گس و ناگس کے مساوی ہے مدارا

بھسے کب خواہش جساہ و حشم ہے

کہ ملکہ قصر کا میں بادشاہ ہوں

جوانی میں سے خواہی کا بھی شوق تھا۔ ۶۸ لیکن بعد میں ترک کر دی تھی۔ ۶۹۔ یہ زمانہ معاشی بدعالی کا زمانہ تھا۔ جوش بھی اس پریشانی میں مبتلا رہے۔ امراء کی سرپرستی پر گزر کرتے تھے لیکن عزت نفس کا ہمیشہ پاس رہتا تھا۔ ایک قطعے میں دعا کی ہے کہ اے خدا :

خواندہ الوان لیلیاں سے رکھ اس کو محروم

دے اے دست گزریاں ہی سے یک ہارہ ناں

جوش سے دو تصانیف یادگار ہیں۔ ایک ان کا دیوان جسے سب سے پہلے

قاضی عبدالودود نے مرتب کیا اور ہند میں ایک اور خطی نسخے کی مدد سے کلیم الدین احمد نے مرتب کیا جس میں ۵۹ غزلیں اور ۲۱ اشعار ایسے ہیں جو قاضی عبدالودود کے مرتبہ دیوان میں نہیں ہیں۔ اس نئے مطبوعہ دیوان میں ۶۶۹ غزلیں ، ۳۱ مفرق اشعار ، ۳۱ رباعیات ، ۳ غزلیات ، ۳ مثنویات ، ۳ قطعات اور ۵ قصائد شامل ہیں۔ مثنویوں میں تین یعنی در ہجو نکاری ، نقل گبولر باز ، نقل انہونی ہجویہ ہیں اور ایک مثنوی مدمد ہے۔ قطعات میں دو میر وارث علی نالای اور ہد علی مشتاق کے قطعات تاریخ ولادت ہیں جن سے علی الترتیب ۱۱۹۹ء اور ۱۲۱۶ء برآمد ہوئے ہیں۔ دوسری تصنیف ”رسالہ قافیہ“ ہے ۷۰ جو ایک معمولی تصنیف ہے۔ جوش نام کا اردو میں ایک ہی معلوم شاعر گزرا ہے اور غلط فہمی کی بنا پر کریم الدین نے طبقات شعرائے ہند میں اور شیفہ نے گلشن بیخار میں ہد عابد دل کا تخلص بھی جوش لکھ دیا ہے۔ یہ جوش اور دل دونوں اپنے دور کے پرگو شاعر تھے۔

جوش بنیادی طور پر غزل کے شاعر ہیں اور ان شاعروں میں سے ہیں جو روایت گو دہرا کر اسے پھیلانے اور اس منزل پر پہنچا دیتے ہیں جہاں نئی نسل کے شعرا اس روایت کی موجود شکل سے اپنا دامن بچا کر انحراف کا راستہ اختیار کرتے ہیں۔ جوش اپنے دور کے گنم و نیش مارے مروجہ و مقبول رنگوں میں شعر کہتے ہیں۔ ان کے ہاں سودا کا رنگ بھی ہے اور میر و درد کا بھی۔ وہ جعفر علی حسرت کی طرح مشکل زمینوں میں بھی غزلیں کہتے ہیں لیکن ان کے

ف۔ کریم الدین اور ایف لیلان نے طبقات الشعرائے ہند ص ۲۲۳ و ۲۲۴ پر ہد روشن اور ہد عابد دونوں کا تخلص جوش لکھا ہے۔ ہد روشن جوش کے باپ کا نام نہیں لکھا اور ہد عابد کے والد کا نام جسونت لکھا ہے ، لیکن اس تذکرے کے ص ۸۳ پر دل کے تحت ”شیخ ہد عابد عظیم آبادی ، ہد روشن جوش کا بڑا بھائی“ لکھا ہے (مطبوعہ مطبع العلوم مدرسہ دہلی ۱۸۳۷ء) یہی غلطی شیفہ نے گلشن بیخار میں کی ہے کہ ہد عابد اور ہد روشن دونوں کا تخلص جوش لکھا ہے (گلشن بیخار ، مرتبہ کلب علی خان قاضی ، ص ۱۲۴ ، ۱۲۵۔ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء) یہی غلطی عمدۃً متنبیہ (اعظم الدولہ سرور ، مرتبہ خواجہ احمد فاروق ، ص ۱۸۰-۱۸۵ دہلی یونیورسٹی ۱۹۶۱ء) میں ملتی ہے۔ مصحفی نے بھی ہد عابد کا تخلص غلطی سے جوش لکھا ہے (تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، مرتبہ عبدالحق ، ص ۹ ، انہیں ترقی اردو اور رنگ آباد دکن ، طبع اول ۱۹۴۴ء)۔

ہاں یہ سب رنگ اُترے ہوئے اور پھینکے ہیں ۔ جوش کے ہاں مختلف آوازوں کی گونج سی تو سنائی دیتی ہے لیکن یہ آوازیں اس طرح ان کی شاعری میں سنائی نہیں دیتی جس طرح ہم میر ، درد اور سودا وغیرہ کے ہاں سنتے ہیں ۔ جوش میں تخلیقی قوت اس ہائے کی نہیں ہے کہ وہ ان آوازوں اور رنگوں کو سلا کر اپنی الگ آواز اور رنگ پیدا کر سکے۔ اسی لیے وہ ایسے بے رنگ شاعر ہیں جن کا اپنا کوئی رنگ نہیں ہے ۔ ان کے ہاں مضمون آفرینی ملتی ہے لیکن اس مضمون آفرینی میں بھی ان کا اپنا تجربہ یا جذبہ شامل نہیں ہے جو شعر گو شعر بناتا ہے ۔ جوش کا شعری عمل یہ ہے کہ وہ اردو و فارسی کے مخصوص مضامین ، موضوعات ، علامات ، اشارات ، تلمیحات ، مروجہ اخلاقی تصورات اور عام صوفیانہ خیالات گو شعر کا جامہ پہنا دیتے ہیں ۔ وہ دوسروں کے اشعار ، دوسروں کی زمینوں اور دوسروں کے مخصوص رنگِ سخن سے متاثر ہو کر شعر کہتے ہیں ۔ ان کا دیوان پڑھ کر بوں معلوم ہوتا ہے کہ وہ الہی مضامین کو دہرا رہے ہیں جنہیں دوسرے شعرا پہلے ہی بہتر طور پر باللہ چکے ہیں ۔ جوش روایتی رسوم و کثافات کو وسعت نہیں دیتے ۔ ان میں خیال کا نیا رخ یا بات کا نیا چلو پیدا نہیں کرتے بلکہ محض ان کو دہراتے ہیں ۔ شعر بڑھتے ہوئے اکثر محسوس ہوتا ہے کہ دراصل قافیے سے مضمون پیدا کیا گیا ہے اور خود قافیہ شعر کے دوسرے لفظوں کے ساتھ ایک جان ہونے کے بجائے اپنے الگ وجود کا احساس دلا رہا ہے ۔ جوش یہ تو جانتے ہیں کہ معیارِ سخن کیا ہے اور شعر گو کیسا ہونا چاہیے :

وہی شاعر مستم ہے اے جوش
جو اک کو دوسرے مصرع سے دے ربط
زور قوری سے کیسا ہی مضمون باندھے
الفاظ جس کے ست ہیں وہ شعر ست ہے
تلاظر معنی و الفاظ رنگیں اس میں ہے جوش
کچھ ایسی غزل وہ بھی جسے اس فن میں ڈھب ہووے
الفاظ شوخ و معنی رنگب ہو شعر میں
جوش میں تلاش ، جسی جستجو رہے

لیکن ان معیارات کو جاننے کے باوجود ان کی شاعری میں ربط ، معنی ، رنگینی ، شوخی ، ڈھب نہیں ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ جوش شعر میں ذاتی تجربے کو بیان کرنے کے بجائے دوسرے شعرا کے مضامین کی تکرار پر اکتفا کرتے

ہیں اور وہ بھی اس طرح کہ اسے محدود کر دیتے ہیں۔ اس لیے روایتی مضمون ان کی شاعری میں کٹھنٹا نہیں ہے بلکہ گھٹ کر رہ جاتا ہے۔ اس بات کی وضاحت کے لیے یہ دو مثالیں دیکھئے۔ درد کا شعر ہے :

ماتم گدہ جہاں میں جون ایر اپنے تئیں آپ رو گئے ہم
اس شعر کو پڑھ کر اب آپ جوش کا یہ شعر پڑھیے :

ماتم گدہ جہاں میں جون ایر رونے کے لیے ہوں آفریدہ

درد اور جوش کے پہلے مصرعے یکساں ہیں۔ درد کے ہاں دونوں مصرعے مربوط ہیں لیکن جوش کے ہاں شعر دو لخت ہے۔ درد دوسرے مصرع سے ایک لطیف بات پیدا کرتے ہیں اور اپنے مخصوص لہجے اور طرز کو جنم دیتے ہیں جس میں انفرادی تجربے کی گرمی موجود ہے۔ جوش صرف یہ کہہ کر رہ جاتے ہیں کہ میں رونے کے لیے پیدا ہوا ہوں اور یہ کہہ کر پہلے مصرعے سے الٹنے والے مضمون کو محدود کر دیتے ہیں۔ اب سودا کا یہ شعر پڑھ کر :

سودا شراب عشق کو کہنے تھے ہم نہ ہی

آخرو مزہ تمہ پایا اب اس کے خمار کا

جوش کا یہ شعر پڑھیے :

پیتا ہے گر تو بادۂ عشرت سچہ کے ہی

جوش ارا ہے درخس سر اس کے خمار کا

سودا کے ہاں ایک لہجہ ہے۔ بات کو اپنے مخصوص انداز سے کہنے کا ڈھک ہے لیکن جوش اپنے انداز سے مضمون کو سپاٹ کر دیتے ہیں۔ پہلے مصرع میں جس طرح بات الٹائی گئی ہے، دوسرا مصرع اسے اوپر نہیں اٹھاتا بلکہ محدود کر دیتا ہے۔ یہ جوش کا عام انداز اور ڈھک ہے۔ ان کے ہاں تعقید لفظی بہت ہے۔ الفاظ کی ترتیب و نشست مانع روائی ہے۔ ان کے کلام میں کوئی فضا یا کیف و کیفیت نہیں ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ اپنے انفرادی تجربوں کو شاعری کی بنیاد بنانے کے بجائے اپنے پسندیدہ شاعروں کی بیساکھیوں پر چلتے ہیں اور اسی لیے فصاحت و خوبی کے باوجود ان کا شعر اشتہار نہ پا سکا۔ جوش کو خود بھی اس کا احساس تھا :

یہ ابن فصاحت و خوبی جہاں میں اے جوش

ہمارے شعر نے پایا نہ اشتہار افسوس

جوش میں شاعرانہ صلاحیت ضرور تھی لیکن روایت کی تکرار اور دوسرے شاعروں کی پیروی نے انہیں ذاتی احساس و جذبہ اور انفرادی تجربے کے راستے

ہے ہٹا کر ان کی شاعری گو ہے نیک بنا دیا۔ لیکن جن اشعار میں ہلکا سا جذبہ یا خفیف انفرادی تجربہ شامل ہو گیا ہے وہاں شعر میں ایک ہلکی سی کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔ ایسے اشعار کی تعداد یقیناً بہت تھوڑی ہے جن میں سے چند ہم یہاں درج کرتے ہیں تاکہ جوشی کے تعلق سے شاعری میں انفرادی تجربے کی اہمیت واضح ہو سکے :

ہماری طرح جو دیکھے گا اک نظر تجھ کو
خدا گسوا ہے ہے اختیار چاہے گا
کیا نکر تو کرتا ہے اس فکر سے کیا ہوگا
ہونے گا وہی جو کچھ قسمت میں لکھا ہوگا
ہوتی نہیں کسی کی دعا مجھ کو سودمند
یا رب مجھے یہ گونہ ما آزار ہو گیا

وصل میں بھی میں خرابی تھی منحصر کیا ہے اس جدائی پر
گزار محبت میں نہ بھولے نہ بھلے ہم
ماتر چنار آگ میں اپنی ہی جلے ہم
ہر چند اس پہ بارشیں ابر مڑ رہے
سننے کی آگ وہ ہے کبھی مضحل نہ ہو
ہے کسی تو ایسی تل گئی آخر
اس کے کوچے میں چھوڑ کر مجھ کو
عشق میں گہر چھوڑے ہاس نفس
بھولک بھولک اس آگ کو سلگالیے
تیرے دیوانے نیابات۔ عدم کو جل رہے
کیا تماشا ہے کہ ویراں شہر ہو جنگل اسے
چھاتی جو بھر آئے ہے تو یہ آئے ہے جی میں
کوچے میں ترے ریشہ کے دل کہجے خالی
رخصت کے وقت سامنے حیران تھے کھڑے
جب وہ ادھر چلا ادھر آسو ڈھلک پڑے

ان اشعار میں دوسرے شعرا کی آوازوں کی جھنکار کے باوجود ذرا سا جذبہ یا انفرادی تجربہ شامل ہونے کی وجہ سے یہ اشعار بڑھنے والے کو اپنی طرف متوجہ کرنے لگتے ہیں۔ تکرار کی شاعری اور انفرادی تجربے کی شاعری میں جی فرق ہے۔

جہاں لک زبان و بیان ، روزمرہ و محاورہ کا تعلق ہے وہ وہی ہے جو اس دور کی معیاری شاعری کا حصہ ہے ۔ جوشی کے ہاں انداز ، وو ، وویں ، وویں ، ہونے کی ، کے علاوہ شاید ہی کوئی لفظ ایسا ہو جو لاسخ کے دور میں متروک ہو گیا ہو ۔ جوشی کہیں کہیں ”ان“ لگا کر قدیم طریقے سے جمع بھی بناتے ہیں جیسے دم کی جمع دماں ، موتی کی جمع موتیاں اور شاعر کی جمع شاعران وغیرہ ۔ شاعری اور زبان کا یہی رنگ ہمیں جوشی کے بڑے بھائی^۱ دل کے ہاں ملتا ہے ۔ ۱۱۰۰ء عہد دل^۲ کے خاندانی حالات وہی ہیں جن کا ذکر ہم جوشی کے ذہل میں کر آئے ہیں ۔ دل بھی جوشی کی طرح عظیم آباد میں پیدا ہوئے ، وہیں فلمی ٹرٹے اور تعلیم ہائی ۔ عربی و فارسی اور خصوصیت سے علمی ہیئت ، حساب و طبابت میں صاحب استعداد تھے ۔^۳ اوصاف و محاسن میں دونوں بھائی یکساں تھے ۔^۴ دل کی ولادت و وفات کے بارے میں بھی ، جوشی کی طرح ، تذکرے اور کتب میر خاموش ہیں ۔ جوشی کا سال ولادت ۱۱۱۵ء قیاس کیا گیا ہے۔^۵ اس حساب سے دل کا سال ولادت ، چونکہ وہ جوشی سے بڑے تھے ، ۱۱۳۷ء قیاس کیا جا سکتا ہے ۔ سال وفات کے سلسلے میں صرف اتنا کہا جا سکتا ہے کہ دیوان جوشی میں دل کی وفات کا چونکہ کوئی قطعہ تاریخ وفات نہیں ہے اس لیے اس بات کا امکان ہے کہ ان کی وفات جوشی کے بعد ہوئی ۔ جوشی ، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ، ۱۱۶۱ء تک زندہ تھے ۔

دل سے دو تصانیف یادگار ہیں ۔ ایک ”دیوان دل“^۶ جس میں ۳۲۳ غزلیں ، ۹ قطعات اور ۱۶ رباعیات ہیں ۔ اس میں دل کا پورا کلام شامل نہیں ہے ۔ ۱۱۹۳ء میں دل نے اپنے دیوان کا ”خلاصہ“ ابراہیم خاں غلیل کے ہاں مرشد آباد بھیجا تھا ۔^۷ شورش نے لکھا ہے کہ دل غزل گوئی ، قصیدہ و مستوی وغیرہ میں قدرت تمام رکھتے ہیں ۔^۸ لیکن اس دیوان میں کوئی قصیدہ یا مستوی شامل نہیں ہے جس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ دل کا اصل دیوان تو ضائع ہو گیا اور یہی خلاصہ دیوان صدیوں کے سرد و گرم چمکتا اب مطبوعہ صورت میں سامنے آیا ہے ۔ دل کی دوسری تصنیف ”عروض الہندی“^۹ (۱۱۶۹ء/ ۱۷۶۷-۶۸ء) فارسی میں ہے ۔ اس رسالے میں دل نے ، اختصار کے ساتھ ، قواعد عروض کو بیان کیا ہے اور ضروری مباحث مثلاً وزن شعر ، اصول اوزان ، ارکان بحر ، انعام و رکن ، تعریف و اجزائے شعر ، السام مزاحف کی وضاحت کر کے مختلف بحر کو بیان کیا ہے ۔ رباعی اور اس کی پیر کے لیے ایک الگ فصل قائم کی گئی ہے ۔ یہ رسالہ اس موضوع پر ایک قابل ذکر تصنف ہے ۔

جد عابد دل کی شاعری بھی اس دور کے دوسرے شعرا کی طرح عشقیہ شاعری ہے۔ اپنی شاعری میں وہ روایتی فارسی شاعری کے رموز و علامات کو اپنے اظہار کا ذریعہ بناتے ہیں اور چونکہ یہ رموز و علامات اب بے اثر ہو گئی ہیں اس لیے دل کی شاعری ہمارے دل کے تاروں کو نہیں چھیڑتی اور وہ بے محبت، بے کیف و بے رنگ معلوم ہوتی ہے۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ دل میں، جوش کی طرح، تخلیقی اہیج اعلیٰ درجے کی نہیں تھی۔ وہ اپنے معاصر شعرا کے رنگِ سخن کو اپناتے ہیں، ان کی پیروی کرتے ہیں لیکن ان رنگوں کو ملا کر اپنی تخلیقی صلاحیت سے اپنا کوئی الگ رنگ، مزاج یا منفرد طرز پیدا کرتے ہیں قاصر رہتے ہیں۔ اس کا احساس خود دل کو بھی ہے :

دل ایک طور پر نہیں کہتا ہے شعر تو
تیرے سخن کے بیچ ہر ایک کا مذاق ہے

یہی دل کی کمزوری ہے۔ وہ دوسروں کے رنگ میں شعر کہنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن پیروی یا روایت کی تکرار چونکہ انفرادیت کا بدل نہیں ہے اس لیے مقبول شعرا کے رنگ میں شعر کہنے کے باوجود ان کی شاعری میں وہ ”لطفِ معنی“ پیدا نہیں ہوتا جو خود دل کا مثالی معیار سخن ہے :

لطف کیا تاکہ سخن میں نہ ہو لطفِ معنی
جسم مٹی کا برابر ہے اگر جانب نہ ہو

دل نے اپنی غزلوں میں جن شعرا کا حوالہ دیا ہے ان میں درد، میر، سودا اور فناں کے علاوہ نالای، آہ، حسین، بے مل اور جوشی شامل ہیں۔ ان کی کئی غزلیں راسخ اور ندوی کی زمینوں میں ہیں اور کچھ غزلیں ایسی ہیں جن میں فارسی شعرا سعدی، صائب، کلیم، نظیری، بیدل، آرزو اور موزوں کے مضامین کی گونج سنائی دیتی ہے۔ فارسی شاعری کا واضح اثر ان کی غزل پر نظر آتا ہے اور اسی لیے فارسی تراکیب و ہندس ان کے ہاں زیادہ استعمال ہوتی ہیں۔ دل کی شاعری پر فارسی شاعری کا روایتی مزاج حاوی ہے۔ دل کے دیوان میں بہت کم اشعار ایسے ہیں جو آج کے قاری کو متاثر کر سکیں اور وہ اشعار بھی، جو متاثر کرتے ہیں، ایسے نہیں ہیں جنہیں ہم میر، سودا، درد کے اشعار کے ساتھ رکھ سکیں۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے :

میں نے چاہا کہ ستارا کوئی ٹوٹا جو عرق
ڈھل کے چہرے سے ترے تا بہ زندان آہا

حقیقت کی طرف لایا مجھے عشقِ مجاز آخر
 پرستی گنہگار تھی جس کی وہی اپنا خدا نکلا
 آبرو رکھ لی ترے سامنے حیرانی نے
 ادھک آنکھوں سے لپکتا تو میں رسوا ہوتا
 دل گئی قدر جہاں میں سبک دوش ہو گیا
 گردن سے اپنے بارِ تعلق کو تسوڑ کر
 گردش میں زمانے کی جو کالوں نہ مننے تھے
 سو دیکھنے ہی آنکھوں اس گردشِ داماں میں
 چہرے کو میرے دیکھ کے کہتی ہے ایک خان
 کہہنا ہے تو نے کیا کوئی آزار ان دنوں
 زندگی مرگ برابر ہے ہمیں ہے غمِ عشق
 روئیے اُن پہ جو ہے درد و الم جیتے ہیں
 سالکوں سے نہ ہو چھو کفرِ اسلام ایک منزل ہے جہتِ رستے ہیں
 کیا تری آنکھوں میں جادو ہی بھرا تھا کہ جسے
 ایک دن دیکھ کر اتنے دنوں تیار رہے

بحیثیتِ مجموعی دل دوسرے درجے کے شاعر ہیں۔ ان کے ہاں کسی مخصوص
 لہجے اور منفرد طرز کا ہوا نہیں چلتا۔ دل اس دور کے ان شاعروں میں سے ایک
 ہیں جو اردو شاعری کی روایت کو اپنے حلقہٴ اثر میں پھیلانے اور مذاقِ سخن
 کو عام کرنے کا کام کرتے ہیں۔ جی ان کی تاریخی اہمیت ہے۔ جی کام شیر ہد خان
 ایمان دکن میں انجام دیتے ہیں۔

شیر ہد خان ایمان (م ۱۸۰۵ء - ۱۸۰۶ء) کی شخصیت و شاعری کے
 مطالعے سے پہلے اس بات کو ذہن نشین رکھنا ضروری ہے کہ اٹھارویں صدی میں
 اردو شاعری، زبان و بیان کی سطح پر، دو اثرات سے گزری۔ پہلا اثر ولی دکنی
 کا تھا جس کی شاعری اور زبان و بیان کی بیرونی-شمال ہند میں آبرو و تابہی
 کے دور میں کی گئی اور دکنی اردو سارے برعظیم کی معیاری ادبی زبان بن گئی،
 لیکن جگہ ہی شمال میں 'ردِ عمل کی تحریک' کے زیر اثر دکنی اردو کا یہ روپ
 مسترد کر دیا گیا اور اس کی جگہ دہلی کی لکھنؤ زبان نے لے لی۔ مظہر،
 یقین، تابان وغیرہ اسی زبان کو اپنی شاعری میں استعمال کرتے ہیں۔ اٹھارویں
 صدی کے دور انتشار میں جب دلی اجڑی اور چان کے اہل علم و ادب سارے
 برعظیم کے مختلف صوبائی مراکز میں پھیلے تو دہلی کی جی زبان اودہ، عظیم آباد،

مرشد آباد ، ڈھاکہ ، ارکٹ ، حیدرآباد دکن وغیرہ میں مستند و معیاری زبان تسلیم کر لی گئی۔ ابتدائی دور میں ، ان نئے صوبائی مراکز میں ، شاعری کے استاد بھی دہلوی شعرا تھے اور سب انھی سے زبان و محاورہ کی سند لینے تھے لیکن وقت کے ساتھ ساتھ جب ان نئے مراکز سے خود بیان کے شعرا ابھرے تو انہوں نے بھی وہی زبان استعمال کی جو دہلوی شعرا اپنے کلام میں استعمال کرتے تھے۔ اسی تحریک کے زعفران دکن کے شاعروں نے بھی قدیم دکنی الفاظ و محاورات کو ترک کر کے دہلی کی زبان کا یہی روپ اختیار کر لیا۔ شیر بد خان ایمان چلے دکنی شاعر ہیں جو نہ صرف استاد وقت ہیں بلکہ دہلی کی یہی زبان اعتقاد کے ساتھ اپنی شاعری میں استعمال کرتے ہیں۔ ایمان کی زبان کا مقابلہ اگر بد باقر آگہ (م ۱۲۲۰ء/۶ - ۱۸۰۵ء ح) کی زبان سے کیا جائے تو باقر آگہ کی دکنی اردو ، شال کی زبان کے اثر سے ، بدل ضرور گئی ہے لیکن اس کا لب و لہجہ ، ذخیرہ الفاظ اور روزمرہ و محاورہ پر دکنی کی چھاپ اب بھی نمایاں ہے۔ لیکن ایمان کی زبان پر سوائے ایک آدھ لفظ مثلاً الوپ انہن ، اٹلا اور من برن وغیرہ کے کوئی دکنی اثر محسوس نہیں ہوتا بلکہ ہوں معلوم ہوتا ہے کہ دہلی کا کوئی قادر الکلام شاعر فصاحت کے دریا بہا رہا ہے۔ شیر بد خان ایمان ، جن کا کلیات اور دوسری تصنیفات اب تک غیر مطبوعہ ہیں ، بد عاقل خاں نابھک کے بیٹے اور آصف چاہ نانی کے اعظم الامرا ارسطو جاہ کے مصاحب تھے۔ سفر و حضر میں اکثر ان کے ساتھ رہتے تھے^{۸۱} اور اپنے والد کی طرح وقائع نگاری کی خدمت پر مامور اور سرکاری اخبار نویسوں کے سربراہ تھے۔^{۸۲} شیر بد خان ایمان حیدر آباد میں پیدا ہوئے۔ یوں تعلیم و تربیت پائی۔ عربی و فارسی اور دوسرے علوم مروجہ پر دستگاہ حاصل کی^{۸۳} اور ”تذکرہ آصفیہ“ کے مصنف نجل علی شاہ نجل (م ۱۲۱۵ء/۱۸۰۰ - ۱۸۰۰ء ح) کی شاگردی اختیار کی۔ ایمان دکن کی تاریخ پر اس درجہ حاوی تھے کہ ہر واقعہ ، ہر بات ، ہر مقام اور ہر جنگ ان کے حافظے میں محفوظ تھی۔ ایمان طبعاً رکھواؤ رکھواؤ اور سلیقے کے انسان تھے۔ جس عقل میں بیٹھنے اپنی خوش کنناری اور بلالہ سنجی سے لوگوں کو اپنی طرف متوجہ کر لیتے :

لفظہ ہے جگت ہے خلع گوئی شعر خوانی ہے

صفائی ولسی بازوب میں سزا ہے ہم زبانی کا

ایمان سارے معاشرے میں عزت و احترام کی نظر سے دیکھے جاتے اور استاد وقت سمجھے جاتے تھے۔^{۸۵} میر فرید الدین آفاق (۱۲۵۳ء/۱۸۳۷ء ح)^{۸۶} اور امیر بخش شہرت جب دہلی سے حیدر آباد پہنچے اور طرحی مشاعرے کی بنا ڈالی تو

اہلِ عقل اس وقت تک مشاعرے کا آغاز نہ کرتے جب تک استادِ ایمان تشریف نہ لے آئے ۸۷۔ ایمان کو تاریخ گوئی پر بھی دسترس حاصل تھی۔ آصف جاہ ثانی کی ولادت پر جو قطعہ "تاریخِ ایمان" نے لکھا اس کے چوتھے مصرع سے دو مادہ تاریخ برآمد ہوتے ہیں۔ یہی قطعہ "تاریخِ مشعرے کے دروازے پر مکہ مسجد میں گنبد ہے ۸۸۔ ایمان کے شاگردوں میں ہوں تو بیت سے شعرا کے نام آتے ہیں لیکن شیخ حلیف الدین حلیف، ماہ نقا چندا اور قیس خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ ایمان کی معلوم تصانیف میں دیوانِ ایمان (اُردو) کے علاوہ "سردارِ نائبہ" شطریج، "رسالہ" "عروض و نایبہ" اور "گلدستہ" گفتار کے نام آتے ہیں۔ سردارِ نائبہ شطریج میں ایمان نے فنِ شطریج کے رسوم و نکات واضح کئے ہیں۔ ایمان خود بھی شطریج کے اچھے گھلاڑی تھے اور اس رسالے میں الھوں نے فنِ شطریج کو اپنے عملی تجربے کی روشنی میں بیان کیا ہے۔ ایمان عروض و نایبہ و زبان کے بھی ماہر تھے۔ "گزارِ آصفیہ" میں لکھا ہے کہ "تمام شاعر الھیں استادِ وقت سمجھتے تھے۔ عروض و نایبہ اور فنِ شعر کی دوسری صنعتوں

ن۔ "دیوانِ ایمان" کے دو قلمی نسخے البینِ ترقی اُردو پاکستان کراچی میں محفوظ ہیں۔ ہم نے الھی مخطوطات سے استفادہ کیا ہے۔ ان کے علاوہ ایک مخطوطہ کتب خانہ آصفیہ (اُردو مخطوطات کتب خانہ آصفیہ، جلد اول، حیدر آباد دکن ۱۹۶۱ء) میں، ایک جامعہ عثمانیہ حیدر آباد (ایمانِ سخن، ص ۲۴، محولہ بالا) اور دو ادارہ ادبیات اُردو حیدر آباد (تذکرۃ مخطوطات ادارہ ادبیات اُردو، جلد اول، ص ۱۱۰ و جلد سوم، ص ۱۸۳، محولہ بالا) میں محفوظ ہیں۔ دیوانِ ایمان کو شائع و مرتب کرنے کی ضرورت ہے۔ "سردارِ نائبہ" شطریج کا ایک قلمی نسخہ کتب خانہ آصفیہ میں ہے اور ایک نسخہ عمر باقی مرحوم کی ملکیت تھا جس کا ذکر الھوں نے دیوانِ ایمان کے اس مخطوطے کے سرورق پر کیا ہے جو اب البینِ ترقی اُردو پاکستان، کراچی میں موجود ہے۔ "رسالہ" عروض و نایبہ "بہاری نظر سے نہیں گزرا۔" "فنِ علمِ زبان" عمر باقی کے پاس تھا جس کا ذکر الھوں نے دیوانِ ایمان کے مخطوطے کے سرورق پر کیا ہے اور ایک مخطوطہ کتب خانہ آصفیہ میں محفوظ ہے۔ "گلدستہ" گفتار کا ایک مخطوطہ البینِ ترقی اُردو پاکستان میں محفوظ ہے۔ ہم نے اسی سے استفادہ کیا ہے۔ "گلدستہ" گفتار اس کا قاری نام ہے۔ مخطوطے کے آخر میں ایک رباعی کے آخری مصرع "گلدستہ" گفتار کہا ہے کم و کاست" سے ۱۲۲۰ء برآمد ہوتے ہیں۔ (ج - ج)

میں ممتاز زمانہ تھے۔ ۸۹۹ء "گلدستہ" گفتار ایمان کی وہ مفرد تصنیف ہے جس میں انھوں نے خلع کے فن کو نہ صرف اپنے اشعار سے واضح کیا ہے بلکہ وہ مترادفات بھی دے دی ہیں جن کی مدد سے شعر یا عبارت میں خلع پیدا کیا جاسکتا ہے۔ خلع جگت اس پہلودار بات کو کہتے ہیں جس میں رعایت لفظی ہو۔ "گلدستہ" گفتار میں مختلف عنوانات مثلاً خلع بتلوق، خلع اسب، خلع قیل، خلع شکار ماہی، خلع صرف و نحو، خلع طبابت، خلع کیمیا، خلع خوش نویسی وغیرہ کے تحت ایک لفظ سے تعلق رکھنے والے ایسے کئی الفاظ جمع کر دیے گئے ہیں جن کے استعمال سے خلع پیدا کیا جاسکتا ہے اور پھر ایمان نے اس مناسبت سے خود شعر کہہ کر اس کی مثالیں دی ہیں۔ دیوان اردو، جواب تک غیر مطبوعہ ہے، کم و بیش سب اصناف سخن پر مشتمل ہے۔ بڑا حصہ غزلیات پر مشتمل ہے اور غزلوں کے علاوہ قصائد، مثنویات، رباعیات، مثلث، خمسی، سدس اور تصدین وغیرہ بھی موجود ہیں۔

شیر بد غای ایمان کی غزلیات، ان کے قصائد و مثنویات کو دیکھ کر سب سے پہلی بات یہ سامنے آتی ہے کہ قدیم زبان کے اثرات ختم ہو گئے ہیں اور اب دہلی کی زبان، لہجہ، روزمرہ و محاورہ نے دکن میں بھی اپنے قدم جما لیے ہیں۔ ایمان اسی زبان کے پہلے دکنی استاد و شاعر ہیں۔ "اس وقت ان جیسا کوئی شاعر اس علاقے میں نہیں ہے۔" ۹۰۸ دوسری بات یہ سامنے آتی ہے کہ ایمان کی شاعری مجلسی مزاج کی شاعری ہے :

بیاض اشعار کی جس وقت تہائی میں دیکھوں ہوں
تو ہوں ایمان لینا مجلس احباب میں گویا

ایمان نے اپنی غزل میں وہی مضامین بالذات دیے ہیں جن سے اہل عقل ان کی استاد کی قائل ہو مگر اشعار کی باریک مضمون آزمائی سے لطف اندوز ہو سکیں۔ ایمان روایتی شاعر ہیں لیکن اپنے اشعار کو استادانہ رخ دے کر انھیں ذرا سے نئے انداز اور نئی زبان میں بیان کرنے کا سلیقہ رکھتے ہیں۔ ان کی غزل سے ان کی استادانہ نادر الکلامی کا پتا چلتا ہے۔ وہ مشکل سے مشکل زمین میں بھی روان دوان شعر لکھنے کی قوت و صلاحیت رکھتے ہیں۔ مثلاً وہ چند مطلعے دیکھیں جن کی مشکل و سنگلاخ زمینوں سے ایمان کی استاد کی اظہار ہوتا ہے :

سجدہ نہ جسد گو زہار تو زمین کا مالک
ہے اپنی فہم میں ہے چنر برہم کا مالک

کس کس طرح سے چلتی ہے ہمارے ہمارے
 زاہد بھی دیکھ ہو گیا جوں ہادہ غوار سے
 یوں سراپا رہوں یا رب قدر جاناں سے لہٹ
 عشق بیجان رہے جوں سرور گلستاں سے لہٹ
 باز کے ایرو کی اے دل گیوں نہ ہو تصویر کج
 جوہر شرف ہے اوس میں جو بنی تصویر کج
 سجھے ہے کب مناویں اوسے گر ہزار چار
 مجھ سے ہی جب تلک کہ نہ ہوویں تار چار
 بے سرتا تھا ملیاں اگر شاد ہوا ہر
 سر کھینچے ہے میرا ہی وہ شمشاد ہوا ہر
 کیوں نہ ایسا ہو وہ اب شوخ گلوگیر کہ ہی
 رات کچھ مجھ سے ہوئی ایسی ہی تقصیر کہ ہی
 تھا ہمیں وہم کہ یہاں دیر و حرم ہی کچھ ہی
 بارے یہ سوچ پڑی آج کہ ہم بھی کچھ ہی
 وہ بدلے رشتہ جان سے کہاں پوشاک کے ڈورے
 کہ ہی سوچ گہر جس کی لبائے ہاک کے ڈورے

ایسی زمینی عام طور پر ایمان کے دیوان میں ملتی ہیں۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ
 طرحی شاعروں کا عام رواج تھا اور مصرع طرح ایسا دیا جاتا تھا جس سے ہر
 شاعر کی نادر الکلاسی اور قوت شعر گوئی کا امتحان ہو جائے۔ استاد وہ تھا
 جو سنگلاخ زمین میں بھی بامعنی، مربوط اور روان شعر نکال سکے۔ ایمان کے
 ہاں مشکل زمینوں میں روان شعر ملتے ہیں جن میں ردیف قافیے سے ہم رشتہ رہتی
 ہے۔ ان کے ہاں نہ صرف وزن و بحر اور صحت قافیہ اور دوسرے فنی نکات کا
 التزام ملتا ہے بلکہ ساتھ ساتھ زبان و بیان پر بھی قوت کا احساس ہوتا ہے :

نیرے تو شعر کے ایمان سے گہوں نہ ہو حیران

جسے کہ دعویٰ اوزاں ہوا ہے ہجر کے اندر

ایمان کی شاعری کا عام مزاج یہ ہے کہ وہ مشکل زمینوں کے کاغذی پھول کھرتے
 ہیں اور تفلوں کے ربط سے وہاں معنی پیدا کرتے ہیں جہاں معنی کا رس نکالنا
 محال نظر آتا ہے۔ یہی وہ رنگِ سخن ہے جو مشکل زمینوں کی شکل میں حسرت،
 جرات اور الشائے ہاں لکھنؤ میں اور شاہ نصیر کے ہاں دہلی میں مقبول ہوا اور
 شیخ ناسخ کی شاعری میں نئے مضامین پیدا کرنے کا لیا رجحان بن کر اس دور

کی نئی شاعری کا استبداد رنگ بن گیا۔ شیر ہد شاہ ایمان کی شاعری میں وہ لہجہ اور رنگ ابھر رہا ہے جو شاہ نصیر اور ناسخ کے ہاں مکمل ہو جاتا ہے۔ ایمان کی شاعری فکر کی گرمی اور احساس و جذبہ کی طبع سے عاری ہے۔ چاہے شاعری مضمون آفرینی، مشکل زمینوں میں روان و مربوط شعر اور لفظوں کے بال سے معنی کی کھال لگانے کا نام ہے۔ یہی وہ طرز ہے جسے ایمان اپنا طرز کہتے ہیں:

طرز یہ نہیں آساں، طبع ہے گم ہے نساں
شعر کا ترے ایمان لفظ ہے ہر ایک گوہر
میکھ لے ہم سے تو ایمان مضامین کی تراش
بالدھنا کچھ نہیں اشکال زباں آنکھوں میں

اور شاعری کے یہی وہ معیارات ہیں جن پر وہ اپنی شاعری کی بنیاد رکھتے ہیں:

غور کرو صحتِ ترکیب کو ہر مصرع میں
سلم رکھتے ہی نہیں اپنے تو اشعار کی لہجہ
شعر ہونا ہے گلب ایمان کسو کے دل چسب
جب تلک مغیر شیریں نہ ہو تحریر میں جان

ایمان کی شاعری زبان و بیان کے اعتبار سے معیاری ہے۔ قادر الکلامی کی وجہ سے اسے ہم پختہ و صاف شاعری کے ذیل میں لا سکتے ہیں لیکن ان کی شاعری میں وہ لطف و نہ داری نہیں ہے جس سے شعر سننے یا پڑھنے والے کے وجود پر چھا جاتا ہے۔ اسی بات کو دیکھ کر نقی حیدر آبادی نے ان کے کلام کے بارے میں لکھا تھا کہ "ان کے کلام میں کوئی بہت بلند شعر نظر سے نہیں گزرا۔" ۹۱

یہی قادر الکلامی، مبالغے اور معنی آفرینی کے ساتھ مل کر، ان کے قصائد کو قابلِ اوج بنا دیتی ہے۔ ایمان کے قصائد میں علم و فضل کا اظہار بھی ہے اور نئی اعتبار سے بھی وہ اچھے قصیدے ہیں۔ خصوصیت کے ساتھ "قصیدہ جلوسِ آصفی" اور "قصیدہ مہتابیہ" تاریخِ قصیدہ میں یقیناً قابلِ ذکر ہیں۔ غزل اور قصیدے کے برخلاف ایمان کی مثنویوں میں نہ صرف عام بول چال کی زبان استعمال کی گئی ہے بلکہ جذبات و احساسات بھی شاملِ شاعری ہیں۔ مثنوی "برقِ تاب" ایک قابلِ ذکر مثنوی ہے جس میں برسات کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ مثنوی خسرو شیریں اور لیلیٰ مجنون مختصر مثنویاں ہیں جن میں ایمان نے ان قدیم قصوں کو اپنے دور کے تقاضوں کے مطابق نبھایا ہے۔ اشتیاقِ نامہ، بے تابِ نامہ اور نراقِ نامہ میں پھر محبوب کو موضوع بنایا ہے اور جذباتِ نراق کو روزمرہ کی

زبان میں روانی کے ساتھ بیان کیا ہے۔ ان مثنویوں میں جذبات و احساسات کے بیان کی وہی صورت ہے جو ہمیں راسخ عظیم آبادی کی مثنوی ”مکتوب الشوق“ میں ملتی ہے۔ بحیثیت مجموعی شیر محمد خان ایمان استاذ وقت ہونے کے باوجود اس مقام پر نہیں آتے جس پر شاہ نصیر اور راسخ گھڑے ہیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ رنگِ سخن، جس کے نقوش ایمان کے ہاں ابھرتے ہیں، جلد ہی شاہ نصیر اور شیخ راسخ کے ہاں مکمل ہو کر خود ان سے ہی منسوب ہو جاتا ہے۔ اٹھارویں صدی کی اردو شاعری کا سارا منظر ہم نے اپنی آنکھ سے دیکھ لیا، لیکن انیسویں صدی میں داخل ہونے سے پہلے اٹھارویں صدی کی اردو نثر کا مطالعہ بھی کر لیا جائے، جو اپنے تشکیلی و عبوری دور سے گزر کر ان میلانات و رجحانات کو ابھار رہی ہے جس پر انیسویں صدی اپنے ادب کی تعمیر کرائی ہے۔

حواشی

- ۱۔ گلشنِ سخن : مردان علی خان مبتلا، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب، ۱۷۳، الجین ترقی اردو (ہند)، علی گڑھ ۱۹۶۵ ع۔
- ۲۔ کیفیت العارلین : سید شاہ عطا حسین، ص ۱۷۷، مطبع ممسنی، پشتہ چار ۱۹۳۲ ع۔
- ۳۔ تذکرۂ عشق (دو تذکرے) : مرتبہ کلیم الدین احمد (جلد دوم)، ص ۶۷، پشتہ چار ۱۹۶۲ ع۔
- ۴۔ تذکرۂ مسرت الزا : اسرافہ الہ آبادی، مرتبہ قاضی عبدالودود، ص ۱۳۴، پشتہ چار۔
- ۵۔ یادگار عشق : نائب عظیم آبادی، ص ۱، اسلامی پریس صدر کٹی، پشتہ چار ۱۹۲۹ ع۔
- ۶۔ تذکرۂ مسرت الزا : ص ۱۲۴۔ ۷۔ کیفیت العارلین : ص ۱۷۲۔
- ۸۔ گلشنِ سخن : ص ۱۷۳ - ۱۷۴۔
- ۹۔ تذکرۂ مسرت الزا : ص ۱۳۴ - ۱۳۵۔
- ۱۰۔ مرزا محمد علی فنوی۔۔۔ ان کا عصر، حیات، شاعری اور کلام : ڈاکٹر سید محمد حسین، ص ۲۲، اردو موسیقی پشتہ ۱۹۵۹ ع۔
- ۱۱۔ تذکرۂ شعرائے اردو : میر حسن، مرتبہ حبیب الرحمن خان شروانی، ص ۱۱۰، الجین ترقی اردو (ہند)، دہلی ۱۹۶۰ ع۔

- ۱۲۔ گلزارِ ابراہیم : علی ابراہیم خان خلیل ، مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۳۲۳ ، دائرۃ ادب ، پٹنہ ۔
- ۱۳۔ تذکرۃ عشق : ص ۶۷ ۔
- ۱۴۔ مجموعہ " نغمہ " : ابوالقاسم میر قدرت اللہ قاسم ، مرتبہ حافظ محمود شیرانی ، ص ۳۸۳ ، پنجاب یونیورسٹی ، لاہور ۱۹۳۳ ع ۔
- ۱۵۔ کلیاتِ حضرت وکن الدین عشق اور ان کی حیات و شاعری : مرتبہ ڈاکٹر فریثم حسین ، پٹنہ چار ۱۹۷۹ ع ۔
- ۱۶۔ یادگارِ عشق : ناظم عظیم آبادی ، ص ۸۴ - ۸۳ ، اسلامی پریس ، پٹنہ ۱۹۲۹ ع ۔
- ۱۷۔ یادگارِ عشق : ناظم عظیم آبادی ، مقدمہ سید سلوان ندوی : ص ۲۰ ، پٹنہ ۱۹۲۹ ع ۔
- ۱۸۔ گلزارِ ابراہیم : علی ابراہیم خان خلیل ، مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۳۲۳ ، دائرۃ ادب ، پٹنہ ۔
- ۱۹۔ ایضاً ۔
- ۲۰۔ تذکرۃ مسرت افزا : ص ۱۵۳ ۔
- ۲۱۔ تذکرۃ شورش (دو تذکرے) : مرتبہ کلیم الدین احمد ، جلد دوم ، ص ۱۲۳ ، پٹنہ ، چار ۱۹۶۳ ع ۔
- ۲۲۔ کلیاتِ ندوی : مرتبہ ڈاکٹر سید محمد حسنین ، ص ۵۸ ، اُردو سوسائٹی ، پٹنہ ۱۹۵۶ ع ۔
- ۲۳۔ گلزارِ ابراہیم : ص ۳۳۸ ۔
- ۲۴۔ تذکرۃ شعرائے اُردو : میر حسن ، ص ۱۲۱ ۔
- ۲۵۔ ایضاً : ص ۱۲۱ - ۱۲۲ ۔
- ۲۶۔ تذکرۃ عشق (دو تذکرے) : جلد دوم ، ص ۱۲۵ ۔
- ۲۷۔ تذکرۃ مسرت افزا : ص ۱۵۳ ۔
- ۲۸۔ تذکرۃ شعرائے اُردو : ص ۱۲۱ ۔
- ۲۹۔ تذکرۃ شورش : (دو تذکرے) ، ص ۱۲۳ ۔
- ۳۰۔ تذکرۃ مسرت افزا : ص ۱۵۳ ۔
- ۳۱۔ مرزا محمد علی ندوی — ان کا عصر ، حیات ، شاعری اور کلام : ڈاکٹر سید محمد حسنین ، ص ۲۰۹ ، اُردو سوسائٹی ، پٹنہ ۱۹۵۶ ع ۔

- ۳۲۔ مرزا قدوسی : مقالہ قاضی عبدالودود ، ص ۹ ، پیری زبان ، یکم دسمبر ۱۹۵۸ع -
- ۳۳۔ تذکرۂ عشق : ص ۱۲۵ -
- ۳۴۔ کلیات قدوسی : مرتبہ ڈاکٹر سید محمد حسین ، پشہ ۱۹۵۶ع -
- ۳۵۔ تذکرۂ شعرائے اردو : میر حسن ، ص ۱۲۱ -
- ۳۶۔ گلزار انواریم : ص ۳۳۸ - ۳۵۰ -
- ۳۷۔ تذکرۂ عشق (دو تذکرے) : مرتبہ کاظم الدین احمد ، جلد اول ، ص ۳۶۲ -
- ۳۸۔ سخفانہ جاوید : لالہ سری رام (جلد دوم) ، ص ۳۲۵ ، دلی پرنٹنگ ورکس ، دہلی ۱۹۱۷ع -
- ۳۹۔ راسخ : حید عظیم آبادی ، ص ۱۷ ، المین ٹوبہار ادب پشہ ، سنہ ندارد -
- ۴۰۔ قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ ”پہلے پہل یہ بات کہ راسخ موضع ”سائیں“ میں پیدا ہوئے ، چھ مہدی عظیم آبادی کے قلم سے نکلی تھی۔ بعد کے لوگ محض ناقل ہیں۔ لیکن یہ بات بغیر سند کے تھی اور خود ”سائیں“ کے لوگوں کو بھی اس کی خبر نہیں تھی۔“ چار میں اردو زبان و ادب کا اوتقا (۲) مطبوعہ نوائے ادب بمبئی ، ص ۱۵ - ۱۶ (جلد ۱) ، شمارہ ۱ ، بابت جنوری ۱۹۵۹ع -
- ۴۱۔ نوائے وطن : شاد عظیم آبادی -
- ۴۲۔ چار میں اردو زبان و ادب کا اوتقا (۲) : قاضی عبدالودود ، ص ۱۹ ، نوائے ادب ، بمبئی ، جنوری ۱۹۵۹ع -
- ۴۳۔ تذکرۂ مسرت الزا : امراٹہ الہ آبادی ، مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۸۵-۸۶ ، پشہ چار -
- ۴۴۔ آزاد بحیثیت محقق : قاضی عبدالودود ، ص ۲۰ ، نوائے ادب بمبئی (جلد ۷) ، شمارہ ۱ ، اپریل ۱۹۵۶ع -
- ۴۵۔ تاریخ شعرائے ہمار : فصیح الدین بلخی ، حاشیہ ص ۷۰ ، قومی پریس لمیٹڈ ، ہانکی پور ، پشہ ۱۹۳۱ع -
- ۴۶۔ تذکرۂ مسرت الزا : ص ۸۵ -
- ۴۷۔ آزاد بحیثیت محقق : قاضی عبدالودود ، ص ۲۰ - ۲۱ ، نوائے ادب ، بمبئی ، اپریل ۱۹۵۶ع -
- ۴۸۔ چار میں اردو زبان و ادب کا ارتقا (۲) : قاضی عبدالودود ، ص ۱۳ - ۱۴ ، نوائے ادب ، بمبئی ، شمارہ جنوری ۱۹۵۹ع -

۵۰۔ آزاد بھٹہ رحمن : قاضی عبدالودود ، ص ۲۱ ، نوائے ادب بمبئی ، اپریل ۱۹۵۶ء ۔

۵۱۔ اس موضوع پر ہم نے قدوسی کے ذہل میں بحث کی ہے ۔ (ج ۔ ج) ۔

۵۲۔ تذکرۃ مسرت الازا : ص ۸۶ ۔

۵۳۔ ریاضی الافکار : میر وزیر علی عہری (قلمی) ۱۳۷۲ھ فصلی ، بحوالہ مثنویاتِ راسخ : مرتبہ ممتاز احمد ، ص ۵۵ ، ۵۶ ، ہشتہ ۱۹۵۷ء ۔

۵۴۔ کاشف الحقائق : سید امداد امام اثر ، (جلد دوم) ، ص ۵۷ ، مکتبہ معین الادب ، لاہور ۱۹۵۶ء ۔

۵۵۔ مثنویاتِ راسخ : ممتاز احمد ، ص ۸۷ ، ہشتہ چار ۱۹۵۷ء ۔

۵۶۔ کلیاتِ راسخ : غیر المطابع ، مغلیہ عظیم آباد ۱۲۱۱ھ ۔

۵۷۔ مثنویاتِ راسخ : مرتبہ ممتاز احمد ، ہشتہ ۱۹۵۷ء ۔

۵۸۔ قاضی عبدالودود نے جوشی کا سالِ ولادت ۱۱۱۵ھ قیاس کیا ہے اور وفات کے سلسلے میں لکھا ہے کہ دیوانِ جوشی میں محمد علی مشتاق کا قطعہ "تاریخ" وفات موجود ہے جس سے ۱۱۲۱۶ھ برآمد ہونے میں اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ جوشی کی وفات ۱۱۲۱۶ھ کے بعد ہوئی ۔ دیوانِ جوشی ، ص ۳۴ ، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی ۱۹۳۱ء ۔

۵۹۔ میر المناخین : غلام حسین طباطبائی ، ص ۵۸۶ ، مطبع نولکشور ۱۸۹۷ء ۔

۶۰۔ دیوانِ جوشی : مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۲۶ ، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی ۱۹۳۱ء ۔

۶۱۔ کشنر سخن : مردان علی خان مبتلا لکھنوی ، ص ۸۷ ، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی ۱۹۶۵ء ۔

۶۲۔ ریاضی سید جالب دہلوی (قلمی) : ص ۱۹ ، مملوکہ ڈاکٹر جمیل چالی ، کراچی ۔

۶۳۔ "خط مجموعہ" مکتبہ رام نرائن میں شیخ حزیں کے اور خطوط کے ساتھ ہیں ۔ "دیوانِ جوشی" مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۳۰ ۔

۶۴۔ تذکرۃ مسرت الازا : مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۵۴ ۔

۶۵۔ تذکرۃ عشق (دو تذکرے) : مرتبہ کلیم الدین احمد ، جلد اول ، ص ۱۱۸ ۔

۶۶۔ گلزارِ ابراہیم : ابراہیم خان خللی ، مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۶۸ ۔

۶۶۔ تذکرۂ شعرائے اردو : میر حسن ، ص ۳۳ ، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی ،
(طبع جدید) ۱۹۳۰ ع ۔

۶۷۔ تذکرۂ شورش (دو تذکرے) : مرتبہ کلیم الدین احمد ، جلد اول ، ص ۱۱۷ ۔

۶۸۔ اپنی دو رباعیوں کے علاوہ غزلوں کے اشعار میں بھی اس طرف اشارے
کئے ہیں :

عیش و عشرت ہی میں کچھ ہے [زندگی
مرگ ہے مے ہار و مے سے زندگی
لوگ ہوتے ہیں مے کے مے سے ہوش
مجھ کو اپنے سے ہوش آنا ہے

۶۹۔ ”دیوان جوشی“ میں ایک رباعی میں واضح طور پر اس کا اظہار کیا ہے ۔
دیوان جوشی ، مرتبہ کلیم الدین احمد ، ص ۳۹۳ ، (رباعی نمبر ۳۰) بہار
اردو اکیڈمی ، پٹنہ ۱۹۷۶ ع ۔

۷۰۔ دیوان جوشی : مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۳۵ ، انجمن ترقی اردو (ہند) ،
دہلی ۱۹۳۱ ع ۔

۷۱۔ تذکرۂ عشق : (جلد اول) ، ص ۲۸۲ ۔

۷۲۔ تذکرۂ گلزار ابراہیم : ص ۱۶۲ ۔

۷۳۔ تذکرۂ شورش : (جلد اول) ، ص ۲۸۱ ۔

۷۴۔ تذکرۂ مسرت افزا : ص ۸۲ ۔

۷۵۔ دیوان جوشی : مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۲۸ ۔

۷۶۔ دیوان دل : مرتبہ محمد ظفرالحسن ، مکتبہ ”سہر ابھروز“ گواچی ۱۹۷۳ ع ۔

۷۷۔ گلزار ابراہیم : ص ۱۶۲ ۔

۷۸۔ تذکرۂ شورش : ص ۲۸۱ ۔

۷۹۔ عروض الہندی : شیخ محمد عابد دل ، مرتبہ سید علی حیدر ، ادارۃ تحقیقات عربی
و فارسی پٹنہ بہار ۱۹۶۱ ع ۔ عروض الہندی تاریخی نام ہے جس سے ۱۱۷۶
برآمد ہوتے ہیں ۔

۸۰۔ تاریخ گلزار آصفیہ : خواجہ غلام حسین خان ، ص ۳۸ ، مطبع ہدی حیدر آباد
دکن ۱۳۵۸ھ ۔

۸۱۔ محبوب الزمن تذکرۂ شعرائے دکن : محمد عبدالجبار خان صوفی ملکا پوری ،
حصہ اول ، ص ۲۳۸ ، مطبع رحمانی ، حیدر آباد دکن ۱۳۲۹ھ ۔

- ۸۲- تاریخ گلزار آصفیہ : خواجہ غلام حسین خان ، ص ۳۷۷ -
 ۸۳- ایمانِ سخن : سید احمد ، ص ۲۰ ، حیدر آباد دکن ۱۹۲۷ع -
 ۸۴- تذکرۂ غلطوطاتِ ادارۂ ادبیاتِ اردو : مرتبہ ڈاکٹر عی الدین قادری زور ،
 (جلد سوم) ، ص ۱۸۴ ، حیدر آباد ۱۹۵۷ع -
 ۸۵- تاریخ گلزار آصفیہ : ص ۳۷۷ -
 ۸۶- فہرست غلطوطاتِ البین ترقی اردو پاکستان : مرتبہ انصر صدیقی سروہوی ،
 (جلد اول) ، ص ۳۳۵ ، گجراتی ۱۹۹۵ع -
 ۸۷- تاریخ گلزار آصفیہ : ص ۳۷۷ -
 ۸۸- محبوب الزمن تذکرۂ شعرائے دکن : (حصہ اول) ، ص ۲۴۹ -
 ۸۹- تاریخ گلزار آصفیہ : ص ۳۷۷ -
 ۹۰- عقدہ منتخبہ : اعظم الدولہ سرور ، ص ۳۸ -
 ۹۱- تذکرۂ عروس الاذکار (۵۱۲۸۹) : نصیر الدین نقشبند حیدر آبادی ، مرتبہ انصر
 صدیقی سروہوی ، ص ۴۱ ، البین ترقی اردو پاکستان ، گجراتی ۱۹۷۵ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

- ص ۹۳۴ "از ہجومِ معتقدان بہائمِ دروہشی شاہی می گند۔"
- ص ۹۳۰ "چہ از علم موسیقی و ستار نوازی قدرے حاصل لیز کردہ۔"
- ص ۹۳۰ "در ہنگامِ قرار نمی گند۔ گاہے در عظیم آباد و گاہے بموشد آباد ،
 گاہے بہ فیض آباد می نماید ۔ الحال شنیدہ ام کہ در ہنگامِ پشور
 لگر سینگہ بسر می برد۔"
- ص ۹۷۱ "بہد شعرا استاد وقت می دالمستند ۔ در عروض و قافیہ و دیگر
 صناعاتِ نثر شعر ممتاز زمانہ بود۔"
- ص ۹۷۲ "بالفعل شاعرے مثلاً او دران نواح نیست۔"
- ص ۹۷۳ "بسیار بلند گہ کلامش بہتے نظر نہ کنی۔"

فصل ششم

اٹھارویں صدی میں اردو نثر

آردو نثر کے رجحانات

اسالیب و ادبی خصوصیات

اٹھارویں صدی مغلیہ سلطنت کے زوال اور انگریزوں کے اقتدار کی صدی ہے۔ یہیں صدی فارسی کے عہد رواج اور آردو کے عام رواج کی صدی ہے۔ اس صدی میں زبان کا دریا کوشش و کاوش کے جازوں اور استعمال کے میدانوں میں بہتے بہتے اور مختلف اثرات کے لدی نالوں کو اپنے اندر جذب کرتے ہوئے ہاٹ دار ہو گیا ہے۔ اہل علم و ادب اپنے اپنے طور پر اس فکر میں غلطیاں ہیں کہ کسی طرح اپنے خیالات، اثر آفرینی کے ساتھ، اس زبان میں پیش کیے جائیں تاکہ یہ زبان بھی، فارسی زبان کی طرح، اہل پندر کا کمال بن جائے۔ اس صدی میں آردو زبان ایک نئی قوت بن کر معاشرے کی ہر سطح پر استعمال میں آ رہی ہے۔ عوام کو یہ پہلے بھی عزیز تھی، اب خواص نے بھی اُسے سینے سے لگا لیا ہے اور یہ زبان بازار ہاٹ اور گلی کوچوں سے نکل کر دربار معلیٰ میں بھی پہنچ گئی ہے۔ صوفیائے کرام عرفان ذات کے راز ہائے سرستہ اسی زبان میں بیان کر رہے ہیں۔ علمائے دین تبلیغ کا کام اسی زبان سے لے رہے ہیں۔ اہل علم و ادب اپنی تخلیقی صلاحیتوں کا خون اسی زبان میں شامل کر رہے ہیں۔ داستان گو اسی کے ذریعے دلچسپی و تفریح کا سامان ہم پہنچا رہے ہیں۔ اس دور میں آردو زبان کے عام رواج اور ادبی سطح پر ترقی کا سبب یہ تھا کہ سماجی، معاشی اور تہذیبی حالات کے بدلنے سے عوام کی اہمیت روز بروز بڑھ رہی تھی اور اسی رجحان کے ساتھ ان کی زبان کو بھی فروغ حاصل ہو رہا تھا۔ اس دور کی تصانیف میں یہ رجحان واضح طور پر نظر آتا ہے۔ فضل علی فضلی نے ”کربل کتھا“ آردو میں اس لیے لکھی کہ فارسی ”روضۃ الشہداء“ کے معانی ”لساء و عورات کی سبجہ میں نہ آتے تھے اور فقرات، کُبر سوز و گداز اوس کتاب مذکورہ

کے سبب لغاتِ فارسی اور گویا نہ دولاے تھے۔^{۱۱۰} بعد ازاں آگاہ (م ۱۲۲۰ھ/ ۶-۱۸۰۵ع) نے ”محبوب القلوب“ اس لیے اُردو میں لکھی ”تا فارسی نہیں جانتے والوں کے کام آوے۔“^{۱۱۱} اور ”زبانِ الجنان“ بھی اسی لیے اُردو میں لکھی ”تا او لوگ جو عربی فارسی پڑھ نہیں سکتے ہیں، اس نسخہ سے بہرہ پاویں اور فائدہ اٹھاویں۔“^{۱۱۲} شاہ مراد اللہ الصاری منہلی نے ۱۱۸۵ھ/ ۱۷۷۱-۱۷۷۲ع میں ”ہارۃِ عم“ کی تفسیر اُردو میں اس لیے لکھی کہ ”لاکھوں گروڑوں مسلمان، جو ہندی زبان بولتے ہیں، عربی فارسی زبان میں کچھ واقف نہیں۔“^{۱۱۳} شاہ عبدالقادر نے اپنے ترجمہ ”قرآن کے دیباچے“ میں لکھا کہ ”اس میں زبانِ ریختہ نہیں بولی بلکہ ہندی متعارف، تا عوام کو علم تکلف دربان ہو۔“^{۱۱۴} ان مختلف حوالوں سے یہ بات واضح طور پر سامنے آتی ہے کہ اس صدی میں اُردو تصنیف و تالیف کا رخ عوام کی طرف تھا۔ وہی اس کے مخاطب تھے اور انہی کی زبان اظہار کا وسیعہ تھی۔

اس رجحان نے فارسی سے اُردو نثر میں ترجموں کو عام رواج دیا۔ جیسے اُردو شاعروں نے اس دور میں فارسی اسالیب، بھور و اوزان، علامات، مضامین، تراکیب و گستاہات کو اُردو زبان کے سانچے میں ڈھالا اسی طرح نثر نگاروں نے فارسی کے نثری اسالیب اور طرزِ بیان کو اُردو کا جامہ پہنایا۔ یہ صدی، اُردو زبان میں، فارسی طرزِ احساس کے جذب ہونے کی صدی ہے۔ اس صدی میں ہر تصنیف بذاتِ خود ایک تجربے کا درجہ رکھتی ہے، اسی لیے ہر نثر نگار یہ دعویٰ کر رہا ہے کہ اس سے پہلے یہ کام کسی نے انجام نہیں دیا۔ فضل علی فضل نے لکھا کہ ”پہلی لڑی کوئی اس صنعت کا نہیں ہوا مگر اب اب لک ترجمہ فارسی بہ عبارتِ ہندی نہیں ہوئے مستح۔“^{۱۱۵} مراد اللہ الصاری نے ”تفسیر مرادیہ“ میں لکھا کہ ”کتنی بزرگ ہیں، کسی عالم فاضل نے، ہندی زبان میں کوئی کتاب دین کے علم میں نہ لیکھی۔۔۔ اللہ تعالیٰ نے اپنے فضل کرم میں اس عاجز بندے کے دل میں ڈالا، توفیق بخشی سورۃ فائدہ اور ہم کے سیارے کی تفسیر اس ہندی زبان میں لکھنا شروع کیا۔“^{۱۱۶} تصنیف نے ”نو طرزِ مرصع“ کے دیباچے میں لکھا کہ ”مضمون اس داستانِ پارستان کے تئیں بیچ عبارتِ رنگین زبانِ ہندی کے لکھا چاہے کیونکہ آگے صاف میں کوئی شخص موجد اس ایجادِ تازہ کا نہیں ہوا۔“^{۱۱۷} اس صدی میں شاعری کی زبان اور اس کے سانچے تو مقرر ہو جاتے ہیں لیکن نثر ابھی تیروں چلتا سیکھ رہی ہے اسی لیے ایک نثر نگار کے ہاں ایک ہی تصنف میں کئی گلی اسالیب کی جھلکان نظر آتی

ہیں۔ اس صدی میں زبان و بیان کی سطح پر اتنی تیزی سے تبدیلیاں آئی ہیں کہ اس صدی کے آخر تک نثری اسلوب کا مزاج اور اس کی جہت متعین ہو چکے ہیں۔ اس دور میں لکھی جانے والی صرف چند نثری تصانیف اب تک شائع ہوئی ہیں۔ زیادہ تر تصانیف مخطوطات کی صورت میں برعظیم اور دور دراز کے ملکوں کے کتب خانوں میں چھپی ہوئی ہیں۔ ان سب کو اگر ایک ساتھ رکھ کر دیکھا جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ اٹھارویں صدی کے نثری ادب نے انیسویں صدی کے نثری ادب کے لیے مضبوط بنیاد فراہم کی ہے۔ وہ اسلوب جو انکی صدی میں نمایاں ہوئے ان کی جڑیں اسی صدی میں پھوسٹ ہیں۔ اب تک یہ گہنا جاتا رہا ہے کہ اُردو نثر کا ارتقا فورٹ ولیم کالج کا مرہون منت ہے لیکن اس دور کی نثری تصانیف کو دیکھ کر، جن کا مطالعہ آئندہ صفحات میں کیا گیا ہے، یہ بات انتہاء کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ اُردو نثر فورٹ ولیم کالج سے بہت پہلے اپنا راستہ تلاش کر چکی تھی اور اس میں اتنی تصانیف وجود میں آ چکی تھیں کہ ان کو نظر انداز کر کے اُردو نثر کا پہلا مرکز فورٹ ولیم کالج کو گہنا کسی طرح درست نہیں ہے۔ ان تصانیف کو طرز احصاس کے لحاظ سے ہم دو دائروں میں تقسیم کر سکتے ہیں :

(۱) ایک وہ اسلوب جس پر فارسی نثر کا مقبول و مروج اسلوب حاوی ہے اور جس میں استعارات، فارسی لڑاکیب، قافیوں کے التزام اور شاعرانہ انداز بیان سے عبارت میں دلگہنی پیدا کی گئی ہے۔ اس اسلوب میں جملے کی ساخت پر فارسی جملے کا گہرا اثر ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ فارسی جملہ اُردو میں لکھا جا رہا ہے اور لکھنے والے کا ذہن فارسی زبان میں سوچ رہا ہے۔ نو طرزِ مراعہ اور کربل کتھا کے کچھ حصوں کی نثر اسی ذہن میں آئی ہے۔

(۲) دوسرا وہ اسلوب جس میں بات کو عام و سادہ زبان میں پیش کیا گیا ہے۔ اس اسلوب میں کسی قسم کا تصنع نہیں ہے بلکہ بنیادی اہمیت اس بات کی ہے جو نثر میں بیان کی جا رہی ہے۔ اس اسلوب کے ذہل میں ہم قصہ سہر افروز و دلیر، تفسیر مرادید، موضح القرآن، نو آئین ہندی، بد باتر آگاہ کے نثری دیباچے، رسم علی کی قصہ و احوال روہیلہ اور شاہ عالم ثانی کی عجائب القصص کو رکھ سکتے ہیں۔ نو طرزِ مراعہ اپنے مخصوص اسلوب کے اعتبار سے، اپنی نوعیت کی ایک ہی کتاب ہے۔ باقی نثری کتابیں عام فہم و سادہ اسلوب میں لکھی گئی ہیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اس دور کا رجحان، بدلتے ہوئے معاشرتی، معاشی و سیاسی حالات کی وجہ سے، چونکہ عوام کی طرف تھا اور اس دور کی اکثر تصانیف

کے مخاطب بھی وہی تھے اسی لیے اس دور کی تصانیف کی زبان بھی عام بول چال کی زبان سے قریب تر ہے ۔

ان سب نثری تصانیف کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ اردو نثر میں یہ صلاحیت پیدا ہو چکی ہے کہ طویل تحریریں اور قسبے یافتہ کر سکیں ۔ عجائب القصص کی نثر فورٹ ولیم کالج کے بیشتر مسنفوں سے بہتر ہے ۔ نو طرز مرصع یا سودا کے اردو دیباچے کو دیکھ کر یہ کہنا کہ اس دور کی ساری اردو نثر عبارت آرائی کا شکار ہے ، کسی طرح درست نہیں ہے ۔ اگر اس دور کی تصانیف ، فورٹ ولیم کالج کی تصانیف کی طرح ، چھپ کر شائع ہو جاتیں تو اس دور کی اردو نثر کے بارے میں رائے مختلف ہوتی ۔ ٹکرسٹ ، سوائے نو طرز مرصع کے ، اس دور کی کسی تصنیف سے واقف نہیں تھا ۔ اس نے اپنی رپورٹ میں ایک جگہ لکھا ہے کہ ”ابھی ہندوستانی نثر میں ایک بھی ایسی کتاب نہیں ہے جو قدر و قیمت یا صحت کے اعتبار سے اس قابل ہو کہ میں اپنے شاگردوں کو پڑھنے کے لیے دے سکوں ۔ کسی ایسی جگہ سے شہد لگانا میرے بس کی بات نہیں ہے جہاں مکہیوں کا کوئی چہرہ ہی نہ ہو ۔“ حالانکہ وہ تصانیف ، جن کا مطالعہ ہم نے آئندہ صفحات میں کیا ہے اور جن کا حوالہ اوپر آ چکا ہے ، اورٹ ولیم کالج کے وجود میں آنے سے جملے ہی لکھی جا چکی تھیں ۔ ”نوائین ہندی“ اور ”قصہ و احوال روہیلہ“ کو چھوڑ کر ایک بھی تصنیف ایسی نہیں ہے جو کسی اصلی ضرورت کے لیے لکھی گئی ہو ۔ ”نو طرز مرصع“ چونکہ نواب شجاع الدولہ کی خدمت میں پیش کرنے کے لیے لکھی گئی تھی اس لیے اس میں عبارت آرائی و انشا پردازی کا وہ کمال دکھانے کی کوشش کی گئی ہے جو تصدیق میں سودا نے دکھانا تھا ۔ درباروں میں ہی رنگ بسند خاطر تھا ۔ اگر حسین ”نو طرز مرصع“ میں رنگینی عبارت کے ساتھ انشا پردازی کے جوہر نہ دکھائے تو وہ اپنے مقصد میں کامیاب نہیں ہو سکتے تھے ۔ نو طرز مرصع کا مخاطب طبقہ خواص تھا جبکہ تفسیر مرادیہ اور سہر الفروز و دلبر وغیرہ کا مخاطب عام آدمی تھا ۔

اٹھارویں صدی میں فارس کا رواج تیزی سے گم ضرور ہو رہا تھا لیکن فارسی زبان و ادب اہل علم کے لیے اب بھی اہم تھے ۔ اسی لیے اس دور میں زیادہ تر علمی و ادبی کتابیں فارسی زبان ہی میں لکھی گئیں ۔ میر درد نے اپنی ساری نثری تصانیف مثلاً واردات ، علم الکتاب ، نالہ درد اور شعر محفل وغیرہ فارسی میں لکھیں ۔ بدقی میر نے اپنے سوانح ”ذکر میر“ کے نام سے فارسی میں لکھے ۔ اس دور میں اردو شعرا کے سارے معلوم تذکرے مثلاً میر کا نکات الشعرا ،

گردیزی کا تذکرہ ریختہ گوہار ، قائم کا غزل ، نکات ، حمید اور لنگ آبادی کا کشنر گفتار ، لافشال کا تحفہ الشعرا ، شفیق کا چستان شعرا ، قاسم کا طبقات الشعرا ، اس اللہ الہ آبادی کا تذکرہ مسرت افزا ، ابراہیم غالب خلیل کا گلزار ابراہیم ، میر حسن کا تذکرہ شعرائے اردو وغیرہ فارسی زبان میں لکھے گئے ۔ ان کے برخلاف وہ تصانیف ، جن کے مخاطب عوام ہیں ، اردو نثر میں لکھی گئی ہیں اور ان سب کا اسلوب بیان سادہ و عام فہم ہے ۔ یہی وہ اسلوب ہے جو اٹھارویں صدی کا بنیادی اسلوب ہے جسے عوام لکھ اپنی بات پہنچانے کی خواہش نے جنم دیا ۔ اس اسلوب کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں رنگینی ، عبارت ، استعارات ، مشکل فارسی و عربی الفاظ ، پیچیدہ تراکیب سے بچ کر عام بول چال کی زبان میں اپنی بات کہنے پر توجہ دی گئی ہے ۔ اس وجہ سے اس میں جملے کی ساخت پیچیدہ نہیں ہے ۔ فاعل ، مفعول اور فعل ایک دوسرے سے قریب رہتے ہیں ۔ کثرت صفات یا جملہ متعترضہ کے استعمال سے جملے طویل نہیں ہوتے بلکہ جہاں کہیں جملہ طویل ہوتا ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ لکھنے والا اپنی پوری بات کو ایک ہی سانس میں کہہ دینا چاہتا ہے ۔ اسی لیے اس دور کی نثر میں ہمیں اتنے طویل جملے نہیں ملتے جتنے فارسی نثر میں یا فارسی نثر کے زیر اثر ”نثر طرز مرصع“ یا ”کرہل کنتھا“ کے بعض حصوں میں نظر آتے ہیں ۔ اس دور کی عام نثر میں اردو بن بھابھاں ہے لیکن اس اردو بن کے باوجود فارسی جملے کی ساخت کا اثر ، واضح یا غیر واضح طور پر ، موجود ضرور ہے ۔ مثلاً یہ دو جملے دیکھئے جن سے فارسی اسلوب اور اردو اسلوب کا فرق واضح ہوسکے گا :

(الف) ”مرشد زادہ شجاع الشمس کے تئیں عشق خواب میں ساتھ ملکہ لگا کر کے کہ بیٹی شاہ روم کی ہے ، پیدا ہوا ہے ۔“

(عجائب القصص ، ص ۶۷)

(ب) ”اختر سعید نے میرا کیا اور عرض کی کہ پیر و مرشد عملہ لعلہ

سواہی کا تیار ہے ، تشریف فرما ہو جائے ۔“

(عجائب القصص ، ص ۷۵)

پہلے جملے پر فارسی جملے کی ساخت کا اثر نمایاں ہے ۔ ہوں ، معلوم ہوتا ہے کہ لکھنے والے کے ذہن میں جملہ پہلے فارسی میں آیا اور اس نے اسے اردو میں لکھ دیا ۔ اس لیے جملے کی ساخت اردو زبان کے مزاج سے قریب نہ ہونے کی وجہ سے پیچیدہ اور غیر مانوس ہے ۔ یہ ویسا ہی جملہ ہے جیسا آج کل کی نثر میں ، انگریزی جملے کی ساخت کے زیر اثر ، پیچیدہ اور غیر مانوس جملے نظر

آئے ہیں۔ نوہرے جملے کی ساخت ویسی ہی ہے جیسی آج ہرگز نثری جملوں کی ہوتی ہے۔ اس میں فارسی اسلوب کا اثر موجود ہے لیکن وہ اردو زبان کے نثری مزاج میں پورے طور پر جذب ہو گیا ہے اور یہی وہ اسلوب ہے جو اس صدی میں جڑ پکڑتا ہے اور اگلی صدی میں ہوری طرح پروان چڑھتا ہے۔ تہذیبی اثرات جملے کی ساخت کو بدلتے رہتے ہیں۔ اس زمانے میں فارسی اثرات جاری و ساری تھے اور آج یہ اثرات مغرب کے طرز احساس کے دائرے میں ہماری زبان کے جملے کو بدل رہے ہیں۔ یہی وہ اثرات ہیں جو اٹھارویں صدی میں شروع ہوئے اور آئندہ صدیوں میں اس طور پر چھا گئے کہ ہماری مقبول عام اصناف ادب - قصیدہ، مثنوی، النثر مہیا اور داستان کی جگہ ناول، انشائیے، فرانسیسی اور آزاد نظم وغیرہ نے لے لی۔ گہری معائنہ کے طرز احساس کے بدلتے کے ساتھ ہی جملے کی ساخت اور زبان کا لہجہ و آہنگ بھی بدلتے لگتا ہے۔ اگر اٹھارویں صدی اور آج کی اردو نثر کو ساتھ رکھ کر دیکھا جائے تو یہ فرق آسانی سے واضح ہو سکتا ہے۔

موضوع کے اعتبار سے اس دور کی نثر کو ہم چار حصوں میں تقسیم کر

سکتے ہیں :

- ۱۔ تنقیدی و علمی نثر۔
- ۲۔ مذہبی نثر۔
- ۳۔ تلوخی نثر۔
- ۴۔ السانوی نثر۔

تنقیدی و علمی نثر کے ذیل میں وہ اردو دیباچے آتے ہیں جو شاعروں نے اپنی منظوم تصانیف یا دواویب پر لکھے جن میں عزت کے اردو دیوان کا دیباچہ، عبودہ رسائل پر محمد تقی انصاف حیدر آبادی کا دیباچہ، مثنوی سبیل ہدایت پر مرزا رابع سودا کا دیباچہ، ہشت بہشت، محبوب القلوب، ریاض الجنان، گلزار عشق اور دیوان اردو پر محمد باقر آکاہ و بلوری کے دیباچے اور اردو منظوم ہدایات پر غلام علی عشرت کا دیباچہ شامل ہیں۔ ان کے علاوہ برگت اللہ عشق کی اردو امثال اور مرزا طہس کی فرہنگ اردو بھی شامل ہیں۔ عبد الولی عزت پہلے شاعر ہیں جنہوں نے اپنے اردو دیوان پر، جو ۱۱۷۲ھ - ۱۷۵۸ء ع ھ پہلے مرتب ہوا، اردو نثر میں دیباچہ لکھا۔ اس نثری دیباچے میں فارسی اسلوب اور اس کا مخصوص طرز احساس بھی موجود ہے لیکن ساتھ ساتھ اردو جملہ بھی اپنی مخصوص ساخت کے ساتھ موجود ہے۔ جہاں اردو نثر میں فارسی طرز احساس نمایاں ہے وہاں استعاروں اور صفات کے استعمال سے جملہ پیچیدہ اور طویل ہو گیا ہے لیکن جہاں اردو کا لسانی مزاج موجود ہے وہاں جملہ مختصر، عبارت سادہ اور

فاعل و فعل کے درمیان زیادہ دوری نہیں ہے۔ یہ نئی انصاف نے اپنا دیباچہ ۱۱۷۵/۶۲ - ۱۷۶۱ع میں لکھا۔ مصریح طبری پر پورے طور پر فارسی سرز احساس حاوی ہے اسی لیے اس میں دینی فارسی و عربی الفاظ و تراکیب کے علاوہ فاعل و فعل میں فاصلہ بڑھ جاتا ہے اور جملہ بیچیدہ اور اردو زبان کے مزاج سے دور ہو جاتا ہے۔ سودا کے دیباچے میں یہی صورت ملتی ہے۔ سودا نے فارسی اشعار کے انداز پر اردو میں انشاء پردازی کی کوشش کی ہے۔ بعد باقر آگاہ نے عام بول چال کی زبان میں اپنے خیالات کا اظہار کر کے ایک نئے رنگ و بیان کی طرح ڈالی ہے۔ آگاہ نے اپنے دیباچوں میں، جو ۱۱۸۵/۷۲ - ۱۷۷۱ع اور ۱۲۱۰/۶۶ - ۱۷۹۵ع کے درمیان لکھے گئے، ایک طرف تنقیدی و تحقیقی نقطہ نظر سے اپنے مانعہ پر روشنی ڈالی ہے اور دوسری طرف عام و سادہ نثر میں اپنے نقطہ نظر کی اس طور پر وضاحت کی ہے کہ بات براہ راست پڑھنے والے تک پہنچ جاتی ہے۔ بعد باقر آگاہ کی نثر میں عبارت آرائی کے بجائے عام بات چیت کی سطح پر سلاست بیان قائم رہتی ہے اور عسوس ہوتا ہے کہ نثر کا زور نقطہ نظر کی وضاحت پر ہے۔ اردو میں تنقیدی نثر کی روایت کے یہ وہ اولین نمونے ہیں جن کا رشتہ سر سید احمد خاں اور حالی کی نثر سے ہوتا ہوا ہمارے دور کی تنقیدی نثر سے آگاہ ہے۔ آگاہ کے برخلاف ”ہدایات“ کے دیباچے کی نثر میں فارسی اسلوب کا اثر گہرا ہے اور اسے بڑھ کر یہ عسوس ہوتا ہے کہ یہ گھسی فارسی عبارت کا لفظی ترجمہ ہے۔

اس ہنگامہ خیز صدی میں مذہب کے احیاء کی تحریکیں بھی زور پکڑتی ہیں۔ احیاء کی کوئی بھی تحریک، عوام سے براہ راست رشتہ قائم کیے بغیر، کامیاب نہیں ہو سکتی اسی لیے اس دور میں عوامی زبان اردو کو مسلمان، ہندو اور عیسائی عالموں نے مذہبی تصانیف کے لیے استعمال کیا۔ قاضی محمد معظم منہجی نے، جو فرخ میمر کے زمانے میں بھوپال کے قاضی تھے، سورۃ فاتحہ اور سورۃ بقرہ کی تفسیر ”تفسیر ہندی“ کے نام سے اردو میں لکھی۔^{۱۰} اس زمانے میں ہندی کا لفظ اردو کے لیے استعمال ہوتا تھا۔ فضل علی فضلی نے ”روضۃ الشهداء“ کے خلاصے کا آزاد ترجمہ ”کرول کنہا“ کے نام سے اردو میں کیا۔ ۱۱۳۵/۳۳ - ۱۷۳۲ع میں اس کا پہلا مسودہ تیار ہوا جس پر ۱۱۶۱/۳۸ - ۱۷۴۷ع میں نظر ثانی کر کے الہوں نے اسے وہ شکل دی جس میں وہ آج مطبوعہ صورت میں ملتا ہے۔ اس تالیف کو وہ محرم کی مجلسوں میں پڑھ کر سناتے تھے تاکہ مومنین و مومنات شہادتِ امام حسین کے واقعات کو اردو زبان میں سن کر

سمجھ سکیں اور ”اروے کے نواب سے بے نصیب نہ رہیں۔“ کربل کتھا کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ یہ الگ الگ ٹکڑوں کا مجموعہ نہیں ہے بلکہ ایک حصے کا دوسرے حصے سے ، ارتقا کے لحاظ سے ، گہرا رشتہ قائم ہے۔ کربل کتھا کی یہ تالیفی خصوصیت فارسی روئے الشہادہ سے آئی ہے۔ اس کی نثر میں جو شور و بان بھی ہے اور شدت جذبات بھی ، لیکن اظہار میں ایک ایسا توازن ہے جس نے کربل کتھا کی نثر کو اس دور کی معیاری نثر کا قابلِ نظر نمونہ بنا دیا ہے۔ کربل کتھا کا موضوع تو واقعاتِ کربلا ہیں لیکن پوری کتاب کا عمومی ماحول ، میر الہس کے مرثیوں کی طرح ، خالص ہندوستانی ہے۔ شادی بیاہ اور دوسرے رسم و رواج اس طرز پر کربل کتھا میں بیان کئے گئے ہیں جیسے یہ واقعہ کربلا میں نہیں بلکہ دلی میں ہوا تھا۔ کربل کتھا میں دو اسالیب ملتے ہیں۔ دیباچے ، مقدمے اور ہر مجلس کے ابتدائی حصوں میں فارسی طرز احساس کے زیر اثر دلکھت فارسی اسلوب کا رنگ نمایاں ہے۔ صفات اور جملہ ”معارضہ کی وجہ سے جملے بھی طویل ہیں لیکن جیسے جیسے عبارت آگے بڑھتی ہے عام فہم زبان کا استعمال بھی بڑھتا جاتا ہے اور اس سے وہ روان ، سلیس اور عام فہم اسلوب سامنے آتا ہے جو آج ہمارے لیے اہمیت رکھتا ہے۔ دونوں اسالیب میں انحصار کے ساتھ عبارت کی خطیبانہ ہنگام موجود ہے۔ ۱۱۸۵ھ/۶۱ - ۱۱۹۰ھ میں معین الدین حسین علی نے تصوف کی فارسی کتاب ”جامِ جہاں نما“ کو اپنے الفاظ میں اُردو نثر میں لکھا جس میں تصوف کے دقیق نکات کو آسان زبان میں سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس میں فکری منجیدگی کے ساتھ بات چیت کا انداز موجود ہے۔ اس نثر کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ اُردو نثر میں خشک صوفیانہ مسائل کو بیان کرنے کی صلاحیت بھی پیدا ہو گئی ہے۔ ۱۱۸۵ھ/۵۲ - ۱۲۰۱ھ میں شاہ مراد اللہ الصاوی منہولی نے ”عقدی نعمت“ کے نام سے ”ہارۂ عم“ کی مفصل تفسیر لکھی جو ”تفسیر مرادیہ“ کے نام سے کئی بار شائع ہو چکی ہے۔ شاہ مراد اللہ نے یہ تفسیر چونکہ ان ”لاکھوں کروڑوں مسلمانوں“ کے لیے لکھی تھی ، جو عربی فارسی زبان سے واقف نہیں تھے ، اس لیے اس میں وہ زبان استعمال کی گئی ہے جو ہزار ہاٹ اور مکی کوچوں میں بولی جا رہی تھی۔ تفسیر مرادیہ میں ایک طرف اس دور کی عام بول چال کی زبان اور اس کے کئی لہجے محفوظ ہو گئے ہیں اور دوسری طرف اس کتاب میں اُردو زبان کے جتنے الفاظ استعمال ہوئے ہیں شاید ہی اس دور کی کسی اور تصنیف میں استعمال ہوئے ہوں۔ جاں اُردو نثر میں نئی نئی باتوں اور رنگا رنگ

موضوعات کو بہانہ کرتے کی قوت کا احساس ہوتا ہے ۔ تفسیر مراد یہ کہ الفاظِ ربانیہ و خطیبانہ ہے اسی لیے اس کے طویل جملے بھی مربوط ، سادہ و عام فہم ہیں اور فارسی جملوں سے مختلف ہیں ۔ بات کو سمجھانے اور عام آدمی تک پہنچانے کا عمل چونکہ مصنف کے سامنے ہے اس لیے اثر میں بات چیت کا لہجہ بہت واضح ہے ۔ یہ وہ اسلوب ہے جو آج بھی خطیبوں اور واعظوں کی تقریروں اور تصانیف میں نظر آتا ہے ۔ جدید رنگِ اثر کے اعتبار سے تفسیر مراد یہ اس دور کی ایک اہم تصنیف ہے ۔

شاہ رفیع الدین نے ، جو شاہ ولی اللہ کے تیسرے بیٹے ، اپنے وقت کے چہرہ عالم ، مشہور استاد اور صاحبِ تصانیف بزرگ تھے ، سب سے پہلے قرآنِ پاک کا لغت لفظی ترجمہ اردو میں کیا اور سورۃ بقرہ کی تفسیر عام بول چال کی زبان میں لکھی جو ”تفسیر رفیعی“ کے نام سے شائع ہو چکی ہے ۔ قرآنِ پاک کا ترجمہ لفظی ہے اسی لیے اس میں عبارت مربوط نہیں ہے لیکن اس ترجمے سے اردو زبان کے ذمیرۃ الفاظ اور اس قوت کا پتا چلتا ہے جو ترجمے میں نظر آتی ہے ۔ شاہ رفیع الدین نے قرآنِ پاک کا پہلا اردو ترجمہ کر کے قرآن کے ترجموں کے لیے راستہ ہموار کر دیا اور اس کے بعد قرآنِ پاک کے اردو ترجموں اور تفسیر کی ایک باقاعدہ روایت قائم ہو گئی ۔ ”تفسیر رفیعی“ کا الفاظِ ربانیہ سادہ ، عام فہم اور خطیبانہ ہے جس میں گہری سنجیدگی اور اختصار نے اثر کو ”بر اثر بنا دیا ہے ۔ شاہ ولی اللہ کے چوتھے بیٹے شاہ عبدالقادر نے اسی زمانے میں قرآنِ پاک کا وضاحتی ترجمہ کیا جس میں عربی جملے کی ساخت کو اردو جملے کے لسانی مزاج کے مطابق ڈھالا گیا ہے ۔ شاہ عبدالقادر نے ترجمہ کرتے وقت ہر عربی لفظ کے لیے مترادف اردو لفظ لانے کا التزام کیا ہے ، اسی لیے اس میں بے شمار ایسے الفاظ آئے ہیں جنہیں ہم عربی فارسی الفاظ کے بجائے آج بھی استعمال کر سکتے ہیں ۔ اس ترجمے میں وہی زبانِ استعمال کی گئی ہے جو عوام میں رائج نہیں ۔ ان کا مقصد بھی یہی تھا کہ قرآنِ مجید کو عوام تک پہنچانے کے لیے ایسی زبان میں ترجمہ کیا جائے تاکہ وہ قرآن کے مطالب کو آسانی سے سمجھ سکیں ۔ شاہ عبدالقادر نے عام الفاظ کو ترجمے میں استعمال کر کے الہامی لہ صرف نئی زندگی دی ہے بلکہ اردو زبان کو بھی نئی قوت سے آشنا کیا ہے ۔ یہی صورت اور زیادہ گہول کر ان تفسیری حواشی میں نظر آتی ہے جو ترجمہ کرتے وقت ، مطالب کی وضاحت کے لیے ، شاہ عبدالقادر نے لکھے ۔ یہاں اس اردو اسلوب کا اولین نقش واضح طور پر ابھرتا ہے جو آئندہ دور میں مذہبی تحریروں کا معیاری اسلوب بن

جاتا ہے۔ اس نثر میں اردو پن کی سادگی، علی دلائل کی قوت اور بات کو گھول کر بیان کے مزاج نے اسے دلنشین بنا دیا ہے۔ اس عمل سے متعدد قرآنی عاویزات، امثال اور انداز بیان اردو زبان کا حصہ بن گئے۔ اسی روایت کو شاہ حقایق نے اپنی تفسیر میں اور حکیم محمد شریف خاں کے ترجمہ و تفسیر نے آگے بڑھایا۔

یہ وہ دور ہے کہ انگریزوں کا اقتدار تیزی کے ساتھ برصغیر میں پھیل رہا ہے۔ انگریز اور دوسری مغربی اقوام کے مبلغین برعظیم کی اس عام زبان کو اپنے مذہب کی تبلیغ کے لیے استعمال کر رہے ہیں۔ اٹھارویں صدی میں نہ صرف بائبل گو اردو میں ترجمہ کرنے کی کوشش کی گئی بلکہ اردو زبان کے قواعد و لغات بھی مرتب ہوئے۔ ان میں جون جوشیا کینٹر اور شلرے کے نام ممتاز ہیں۔ انگریزوں نے اردو زبان سیکھنے کے لیے منشی ملازم رکھے اور ان سے آسان زبان میں کتابیں بھی لکھوائیں۔ اس دور میں لکھی جانے والی قواعد، لغات اور بائبل کے تراجم ہر ہم آئندہ صفحات میں بحث کریں گے۔

۱۱۹۵ء/۸۱ - ۱۲۰۰ء میں مول رام نے، جو سیہون ضلع دادو سندھ کا رہنے والا تھا، بھگوت گیتا کی دالتی و حکمت کی باتیں اردو زبان میں لکھیں۔ اس زبان پر منسکرتی الفاظ کا اسی طرح غلبہ ہے جس طرح قرآن کی تفسیر میں عربی و فارسی الفاظ کثرت سے استعمال میں آتے ہیں۔ اردو نثر کی یہ روایت، جس کی بنیاد اس صدی میں پڑی ہے، اگلی صدیوں میں ہندو مت کی تبلیغ اور مذہبی کتابوں کے تراجم کے سلسلے میں عام ہو جاتی ہے۔

اردو نثر کے سلسلے میں اٹھارویں صدی کی اہمیت یہ ہے کہ اس میں اظہار بیان کے مختلف اسلوب وجود میں آتے ہیں اور انیسویں صدی میں پختہ ہو کر مستحکم ہو جاتے ہیں۔ اٹھارویں صدی کے آخری حصے میں رستم علی جتواری نے ایک طبع زاد تاریخ اپنے ایک انگریز شاگرد کی فرمائش پر "قصہ و احوال روہیلہ" کے نام سے اردو نثر میں تصنیف کی جس میں ۱۲۰۰ء/۱۲۰۰ء سے لے کر شجاع اللہ کی وفات (۱۲۸۸ء/۱۲۸۸ء) تک کے واقعات قلمبند کیے۔ رستم علی نے اس میں روہیلوں کی تاریخ اور ان کی فتوحات کو موضوع بنایا ہے۔ تاریخی نقطہ نظر سے اس کی اہمیت یہ ہے کہ یہ روہیلوں کی معاصر تاریخ ہے۔ اس کا اسلوب نہ صرف عام فہم، سادہ اور بول چال کی زبان سے قریب ہے بلکہ تاریخ نویسی کے لیے بھی موزوں اسلوب ہے۔ رستم علی نے واقعات کو اختصار کے ساتھ "ہر اثر انداز میں بیان کیا ہے۔ اس تصنیف کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے

کہ مصنف کا سارا زور اپنی بات کو عام فہم زبان میں بیان کرنے پر ہے۔ یہ پہلی نثری تصنیف ہے جس میں دو چار انگریزی الفاظ مثلاً پلائن اور ایجنٹ وغیرہ استعمال ہوئے ہیں۔ ”قصہ و احوال روپیہ“ موضوع اور اسلوب دونوں کے اعتبار سے اس دور کی ایک اہم تصنیف ہے۔

اُردو زبان کی پہلی داستان حکیم محمد علی نے، جن کا خطاب معصوم علی خاں تھا، کسی قریب کے مولفہ پر محمد شاہ بادشاہ کو سنائی۔ بادشاہ نے اسے پسند کیا اور حکم دیا کہ اسے اُردو عبارت سے فارسی زبان میں ترجمہ کیا جائے۔ اُردو داستان اب ناہید ہے لیکن فارسی داستان موجود ہے جس کے دیباچے میں حکیم محمد علی نے اس بات کی صراحت کی ہے :

”ایک موقع پر درویشانِ دلرباش اور قلندرانِ سرگشتہ کی ایک سرگزشت، جو زبانِ ہندی میں تھی، خدمتِ مبارک میں عرض کی۔ وہ حکایتِ مرغوب بادشاہ فیروز مند کی طبیعتِ مشکل پسند کو پسند آئی۔ مجھ لاپیڑ یعنی حکیم محمد علی المصططب بہ معصوم علی خاں کے نام فرمائروائے دل و جان کا فرمان صادر ہوا کہ ہندی زبان سے اس کا ترجمہ فارسی زبان میں گھڑیں، لہذا فرمانِ واجبِ الاذعان کی تکمیل میں اس حکایت کو فارسی زبان میں سطر بہ سطر تحریر کیا۔“^{۱۱۰}

میر محمد حسین کلیم نے، جو محمد تقی میر کے چھوٹی^{۱۱۲} اور خان آرزو سے قرابتِ قریبہ^{۱۱۳} رکھتے تھے، ہندی نثر میں ایک ”قصہ رنگین“^{۱۱۴} لکھا تھا۔ اتفاق سے اس داستان کا صرف یہ فقرہ محفوظ رہ گیا ہے۔۔۔ ”کل کے دن تھے بادشاہ اور وزیر، آج کے دن ہو بیٹھے ہیں اندھے ہو بے بصر، ایسی دولت سے لڑنا ہزار فاعیروا یا اولی الامر۔“^{۱۱۵} صرف اس ایک فقرے سے اس داستان کے الفاظ بیان کے بارے میں تو کچھ نہیں کہا جا سکتا البتہ اتنا ضرور معلوم ہوتا ہے کہ کلیم نے عبارت میں وزن و قافیہ کا التزام کیا تھا۔

”سہر افروز و دلبر“ اُردو کی قدیم ترین معلوم داستان ہے جو محمد شاہ یا احمد شاہ کے دور میں کسی وقت لکھی گئی۔ اس کے مصنف نواب عیسوی خاں ہندی کے ادیب تھے جنہوں نے ”بہاری ست سنی“ کی ایک شرح ہندی زبان میں ”رس چندر کا“ کے نام سے ۱۷۵۲ع میں لکھی تھی۔ سہر افروز و دلبر کے قصے پر ہندو دیومالا کا گہرا اثر ہے۔ عیسوی خاں نے قصے کو اس طور پر بیان کیا ہے کہ سننے والا دلچسپ بیان اور اس کی مجموعی تعبیر سے متاثر ہوتا ہے۔ اس کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس میں عام بول چال کی زبان کو سنانے کے

انداز میں استعمال کیا گیا ہے۔ اس میں عربی و فارسی الفاظ بہت کم اور سنسکرت و پراکرت کے الفاظ کثرت سے استعمال ہوئے ہیں۔ اس داستان کے جملوں کی ساخت پر فارسی جملے کی ساخت کا اثر موجود ضرور ہے لیکن یہ اتنا کم ہے کہ اٹھ بڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ اردو جملہ فارسی جملے کی ساخت سے آزاد ہو رہا ہے۔ اس میں لفظوں کو اسی طرح استعمال کیا گیا ہے جس طرح وہ بولے جاتے تھے۔ مثلاً عمدگی کی جگہ عمدہٹ، نرمی کی جگہ نرمائی وغیرہ۔ مہر الروز و دلبر اردو نثر کے ارتقا کی ایک اہم کڑی ہے۔

”نو طرز مرصع“ جس کا اصل نام ”انشائے نو طرز مرصع“ ہے، میر۔ محمد حسین عطا خان تحسین کی وہ تصنیف ہے جس میں انشا پردازوں کے فن کو داستان نویسی میں استعمال کیا گیا ہے۔ یہ اپنی نوعیت کی اردو میں پہلی تصنیف اور ”سالہ عجائب“ کی نثری روایت کی پیش رو ہے۔ تحسین نے اس داستان کے چند ابتدائی جملے ۱۷۶۸ء میں لکھے اور ۱۸۸۸ء/۱۳۰۷ء میں اسے مکمل کر کے نواب شجاع الدولہ کی خدمت میں پیش کرنے ہی والے تھے کہ شجاع الدولہ وفات پا گئے۔ تحسین نے نو طرز مرصع کو، جس میں چہار دیویش کا قصہ بیان کیا گیا ہے، فارسی نثر کے انداز پر لکھا تھا۔ اس دور میں، قصیدے کی طرح، اہل علم و ادب کا یہ پسندیدہ اسلوب تھا۔ یہ اسلوب، ملا وجہی کی ”سب رس“ کے بعد، جس کی زبان دکنی اردو ہے، اردو نے معلیٰ میں پہلی بار استعمال ہوا تھا اور اپنی جگہ منفرد تھا۔ میر امن کی ”باغ و بہار“ کا مسلخہ بھی تحسین کی تصنیف نو طرز مرصع ہے۔ حکیم محمد بخش سہجور لکھنوی نے ۱۸۰۵ء/۱۲۲۰ء میں جب اپنی داستان ”گلشنِ نوبہار“ لکھی تو اعتراف کیا کہ انہوں نے اسے ”نو طرز نو طرز مرصع“ لکھا ہے۔ آج نو طرز مرصع کی عبارت پر یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ اس کی زبان رنگین، طرز ادا متنوعی و ہر تکلف ہے لیکن یہ بات کہتے وقت اس بات کو بھلا دیا جاتا ہے کہ جیسے باغ و بہار، فورٹ ولیم کالج کی خاص ضرورت کے بغیر نظر لکھی گئی تھی، اسی طرح نو طرز مرصع نواب شجاع الدولہ کی خدمت میں پیش کرنے کے لیے لکھی گئی تھی، اسی لیے میر امن نے وہ اسلوب اختیار کیا جو ”باغ و بہار“ میں نظر آتا ہے اور تحسین نے وہ اسلوب جو نو طرز مرصع میں ملتا ہے۔ تحسین کا کہنا یہ ہے کہ اس نے فارسی کے انشا پردازانہ اسلوب کو اردو کا اسلوب بنا کر اس طور پر پیش کیا کہ اردو زبان کے ہاتھ ایک نیا اسلوب آ گیا۔ یہ اسلوب اس دور کا اتنا مقبول اسلوب تھا کہ میر جہاد علی حسینی نے ”نثر ہے نظیر“ کو دو بار لکھا۔ ایک بار

فورٹ ولیم کالج کی ضرورت کے مطابق عام و سادہ اسلوب میں اور ایک بار نو طرزِ مرصع کے انشا پر دوازہ اسلوب میں۔ نو طرزِ مرصع کا اسلوب ایک مخصوص طرزِ احساس کا ترجمان ہے اور یہ وہ طرزِ احساس ہے جو آج ہمارا طرزِ احساس نہیں ہے۔ جب کسی زبان کے بولنے والوں کا طرزِ احساس بدلتا ہے تو اس کے ساتھ اس زبان کا اسلوب بھی بدل جاتا ہے۔ نو طرزِ مرصع ہمیں یہ بات یاد دلاتی ہے کہ کبھی ہمارا یہ طرزِ احساس تھا۔ اسی طرزِ احساس کی وجہ سے شاعری ہمارے خون میں شامل تھی اور اسی وجہ سے نو طرزِ مرصع کا اسلوب دلکش و جادو اثر معلوم ہوتا تھا۔ ”نو طرزِ مرصع“ میں ہمیں تین اسالیب ملتے ہیں۔ ایک وہ جو ہمارے روایتی طرزِ احساس سے مطابقت رکھتا ہے جس میں استعاروں کے ذریعے بات کی جاتی ہے اور مسجع و مقافی عبارت سے تخیل میں رنگ بھرے جاتے ہیں۔ اس پر فارسی چہلے کی ساخت کا اثر غالب ہے۔ یہ اسلوب پہلے درویش کی داستان میں نمایاں ہے۔ دوسرا وہ اسلوب ہے جہاں یہ اسلوب سادہ و عام عبارت کے ملتے سے لہجہ کا بڑے لکنا ہے۔ تیسرا وہ اسلوب ہے جو داستان میں لڑکی کرداروں کے آنے کے بعد، سادہ و عام فہم ہو جاتا ہے اور جس کے اکثر حصے میر ان کی ”باغ و بہار“ اور شاہ عالم ثانی کی ”عجائب القصص“ کی نثر سے مماثل ہیں۔ نو طرزِ مرصع، جہاں اپنے مخصوص طرز کی وجہ سے تاریخی اہمیت کی حامل ہے وہاں اس کے دوسرے اسالیب، بدلتے ہوئے معاشرتی و سیاسی حالات کے زیر اثر، ہمارے بدلتے ہوئے طرزِ احساس کا پتا دیتے ہیں۔

سہر چند سہر کو جب اپنے انگریز شاگرد کے لیے قصہ ملک بزد و گہنی امروز لکھنے کی ضرورت پیش آئی تو ان کے سامنے یہی نو طرزِ مرصع تھی، لیکن سہر چند نے اس اسلوب کو اس لیے اختیار نہیں کیا کہ یہ ان کی نصابی ضرورت کے لیے موزوں نہیں تھا۔ البتہ یہ داستان ایسے اسلوب میں لکھنے کی ضرورت نہیں جو ”روزمہ بولنے کے موافق“ ہو اور ”خاص و عام کی سمجھ میں“ آ سکے، لیکن اس اسلوب میں انہی داستان لکھنے کے باوجود سہر چند نے اپنی کتاب کا نام ”نو طرزِ مرصع“ کے انداز پر ”نو آئین ہندی“ رکھا۔ یہ داستان ۱۲۰۴ھ/ ۸۹ - ۱۷۸۸ع میں مکمل ہوئی۔ اس کا اسلوب سادہ، عام فہم اور سلیس ہے۔ سہر نے فارسی تراکیب اور عبارت آرائی سے پوری طرح احتراز کیا ہے اور اسی زبان میں لکھا ہے کہ ”صاحبانِ نو آواز“ اسے آسانی سے سمجھ سکیں۔

شاہ عالم ثانی نے ”عجائب القصص“ کے نام سے ایک طویل داستان ۱۲۰۷ھ/ ۹۳ - ۱۷۹۲ع میں ایسی نثر میں لکھی جو ”عام فہم اور خاص پسند“

تھی۔ یہی وہ معیار تھا جسے شاعری میں نثری میر نے اپنایا تھا :
 شعر میرے ہیں گو خواص پسند بر مجھے گفتگو عوام سے ہے
 یہی معیار اردو نثر میں شاہ عالم ثانی نے اپنے پیش نظر رکھا۔ ”عجائب
 القصص“ کا اسلوب اس لیے اس دور کی نثر میں ایک نیا اور معیاری اسلوب ہے۔
 اس نثر کا ایک طرف عام بول چال کی زبان سے گہرا رشتہ قائم ہے اور ساتھ ساتھ
 اس میں رچاوت، ہنسی، سلاست و روانی بھی ہے۔ عجائب القصص کو دیکھ کر
 اندازہ ہوتا ہے کہ اردو نثر میں انہی صلاحیت پیدا ہو چکی ہے کہ وہ طویل داستان
 کو یکساں معیاری اسلوب میں بیان کر سکے۔ یہاں نثر شاعری سے الگ اپنا وجود
 قائم کر لیتی ہے جس کا اپنا مزاج، اپنے تقاضے اور الفرادیت ہے۔ اردو بن اس
 اسلوب کا نمایاں وصف ہے۔ اردو جملہ فارسی جملے کی ساخت سے بڑی حد تک
 آزاد ہو گیا ہے۔ عجائب القصص کی نثر میں قلم، معلیٰ کی زبان کی تہذیبی و لسانی
 رچاوت موجود ہے جس میں قلم، معلیٰ میں بول جانے والی عام زبان کو ادبی
 سطح پر بیانہ انداز میں داستان گوئی کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔ آج اس میں بہت
 سے نامانوس الفاظ نظر آتے ہیں لیکن یہ وہ الفاظ ہیں جو اُس زمانے میں عام و مروج
 تھے اور اب نکمال باہر ہو گئے ہیں۔ اس داستان کی نثر میں بہتے دریا کی روانی بھی
 ہے اور سادگی و سلاست بھی۔ اس داستان کی ایک نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ
 اس میں اس دور کی معاشرت، تہذیب، رسوم و رواج، آداب و اطوار اس طور
 پر تفصیل سے بیان ہوئے ہیں کہ یہ اس دور کی ”کتاب التہذیب“ بن جاتی ہے۔
 عجائب القصص اردو نثر کی تاریخ کی وہ گڑھی ہے جس نے فورٹ ولیم کالج سے
 چلے اس کے سفر مستقبل کا رخ متعین کر دیا۔

شاہ حسین حقیقت نے ”جذب عشق“ کو ۱۲۱۱ھ/۹۷۰-۱۷۹۶ع میں فارسی
 سے اردو میں منتقل کیا جس میں ایک عشقیہ واقعے کو، جو ۱۲۰۴ھ/۱۷۸۹-۹۰ع
 میں پیش آیا تھا، بیان کیا گیا ہے۔ اس کی عبارت میں رنگینی و سادگی ساتھ
 ساتھ چلتی ہیں لیکن اس کی رنگینی و عبارت آوازی میں وہ روانی نہیں ہے جو
 ”نثر طرز مرصع“ میں ملتی ہے اور اس کی سادگی میں وہ دلکشی بھی نہیں ہے جو
 ”عجائب القصص“ میں نظر آتی ہے۔ اس میں اسلوب کے دونوں دھارے ایک
 دوسرے میں جذب نہیں ہوتے بلکہ الگ الگ بہہ رہے ہیں۔ اسی لیے جذب عشق
 کے اسلوب میں کوئی الفرادیت پیدا نہیں ہوتی۔ یہ ایک ایسے دور کی تصنیف
 ہے جب اردو نثر کا رواج کم تھا اسی لیے یہ بھی، تاریخ کے صفحات پر، ان
 چند کتابوں کے ساتھ محفوظ ہو جاتی ہے جو اس دور میں نثر میں لکھی گئی ہیں۔

یہ وہ دور ہے کہ سارا بڑا عظیم خلیفہ ، بد امنی ، ٹوٹ پھوٹ اور انتشار سے دو چار ہے ۔ انگریزوں کے قدم جم گئے ہیں اور نئی سیس ، مابھی ، معاشی و تہذیبی تبدیلیاں تیزی سے آ رہی ہیں ۔ روایتی معاشرے کی اکال ٹوٹ گئی ہے اور جسے جانے تہذیبی رشتے بکھر گئے ہیں ۔ سارا معاشرہ جو ہدایت و رہنمائی کے لیے مغلیہ سلطنت کی طرف دیکھتا تھا اب انگریزوں کی طرف دیکھ رہا ہے ۔ پسند و ناپسند کے معیار بدل رہے ہیں ۔ مذاکرہ سطح تبدیل ہو رہا ہے ۔ انکی صدی اسی بدل ہوئی صورت حال کی صدی ہے جس میں وہ رجحانات و میلانات پروان چڑھتے ہیں جن کی جڑیں اس صدی میں بیوست ہیں ۔ لیکن اس سے پہلے کہ ہم انکی صدی میں داخل ہوں اس دور کی نثری تصانیف کا مطالعہ کرتے چلیں ۔ پہلے ابواب میں ہم جعفر زلی کی نثر ، سراج الدین علی خان آرزو کی اردو لغت ”نوادیر الافاضل“ اور شاہ حاتم کی نثر کا مطالعہ کر چکے ہیں ۔ انکی ابواب میں ہم اس دور کی دوسری قابل ذکر تصانیف کا مطالعہ کریں گے تاکہ اٹھارویں صدی کی اردو نثر کی پوری تصویر سامنے آ جائے ۔

حواشی

- ۱۔ کربل کتبہ : فضل علی فضلی ، مرتبہ مالک رام و مختار الدین احمد ، ص ۳۷ - ۳۸ ، ادارۃ تحقیقات اردو ، پتہ ۱۹۶۵ ع ۔
- ۲۔ محبوب القلوب : جد باقر آگاہ (کلمی) ، مخزنہ العجم ترقی اردو پاکستان کراچی ۔
- ۳۔ ریاض الجنان : جد باقر آگاہ (کلمی) ، مخزنہ العجم ترقی اردو ، پاکستان کراچی ۔
- ۴۔ تفسیر مرادیہ : (دیباچہ) مخطوطہ پنجاب یونیورسٹی لاہور ۔
- ۵۔ دیباچہ موضح القرآن : مرتبہ شیخ جد اسماعیل ہانی بقی ، ص ۳۱ ، نقوش شمارہ ۱۰۲ ، لاہور مئی ۱۹۶۵ ع ۔
- ۶۔ کربل کتبہ : ص ۳۸ ۔
- ۷۔ تفسیر مرادیہ : (دیباچہ) مخطوطہ پنجاب یونیورسٹی لاہور ۔
- ۸۔ نو طرز مرصع : جد حسین عطا خان حسین ، مرتبہ ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی ، ص ۵۳ ، ہندوستانی اکیڈمی ، الہ آباد ۱۹۵۸ ع ۔

- ۹۔ کنکریٹ اور اس کا عہد : عین ہندی ، ص ۱۵۰ ، الجین ترقی اردو (ہند)
علی گڑھ ۱۹۶۰ ع -
- ۱۰۔ ڈاکٹر سلیم حامد ریشوی نے اپنی کتاب ”اردو ادب میں بھوپال کا حصہ“
ص ۷۷ ، مطبوعہ بھوپال ۱۹۶۵ ع میں لکھا ہے کہ انھیں ”تفسیر ہندی“
کا قلمی نسخہ نورالحسن مرحوم کے کتب خانے میں ملا تھا جو ۱۱۳۳
کا مکتوبہ تھا ۔
- ۱۱۔ مقالات شیرانی : حافظ محمود خاں شیرانی ، ص ۳۱ - ۳۲ ، کتاب منزل
(۱۴۱ اول) لاہور ۱۹۵۸ ع -
- ۱۲۔ عہدہ منتخبہ : ثواب اعظم الدولہ سرور ، مرتبہ خواجہ احمد فاروقی ،
ص ۵۲ ، شعبہ اردو ، ذیلی یونیورسٹی ذیلی ۱۹۶۱ ع -
- ۱۳۔ تذکرہ شعرائے اردو : میر حسن ، مرتبہ پد حسیب الرحمن خاں شروانی ،
ص ۱۳۸ ، الجین ترقی اردو (ہند) ذیلی ۱۹۶۰ ع -
- ۱۴۔ عہدہ منتخبہ : ص ۵۲ -
- ۱۵۔ تذکرہ شعرائے اردو : ص ۱۳۸ -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۹۹۳ ”بہ تقریبے حکایتے از دل ویشان درویشان و سرگزشتے از سرگزشتگان
تقدیران بزبان ہندی ہم عرض ہابیوں رسانید و آن حکایت مرغوب
طبع و پسند خاطر مشکل پسند پادشاہ فیروزمند آمد ۔ ہاین کہینہ
یعنی حکیم پد علی مخاطب بہ معصوم علی خاں فرمان فرما
فرمائے دل و جان صادر شد کہ آن را از زبان ہندی بزبان فارسی
ترجمہ نماید ۔ بناء علیٰ هذا اطاعت فرمان واجبہ الاذعان نموده
آن حکایت را بالسطر بہ زبان عجمی نقل نموده :-“

تنقیدی نثر اور اسالیب

دنیا کے سارے ادبیات کی طرح اردو نثر بھی نظم کے زیر سایہ پروان چڑھی۔ ابتدا میں وہ شاعری سے قریب تر رہی اور پھر رفتہ رفتہ اس سے الگ اپنا وجود قائم کر لیا۔ اسی لیے دنیا کی دوری زبانوں کی طرح اردو کی ابتدائی نثر بھی شاعرانہ انداز رکھتی ہے جس میں مریض و مسخ امیوب سے نثر میں شاعرانہ رنگینی پیدا کی گئی ہے۔ آج اس نثر کو دیکھ کر ہم نظماں حیرت کھڑے ہیں لیکن اگر ہمارے اسلاف اپنے زمانے میں یہ نثر نہ لکھتے تو ہم بھی آج ایسی نثر نہ لکھ سکتے جسے لکھ کر ہم اطمینان کا سانس لیتے ہیں۔ ادبی و علمی سطح پر اب بھی فارسی نثر استعمال کی جا رہی تھی۔ میر، گردیزی، قائم اور میر حسن نے اپنے تذکرے فارسی میں لکھے۔ اس دور کی بیشتر تاریخیں فارسی ہی میں لکھی گئیں۔ وقائع اور روزنامے بھی فارسی ہی میں لکھے گئے۔ علمی مباحث بھی فارسی زبان میں بیان کیے گئے۔ جعفر زلی نے جو فارسی نثر لکھی اس پر اردو مزاج حاوی ضرور ہے اور کثرت سے اس میں اردو کھاوتیں بھی استعمال کی گئی ہیں، لیکن جعفر زلی کے ہاں بنیادی طور پر ذریعہٴ اظہار فارسی زبان ہے۔ جعفر کی وفات ۱۱۲۵ھ/۱۷۱۳ع میں ہوئی۔ جعفر زلی نے اردو کھاوتوں کو اپنے مخصوص بچوید و مضحک انداز میں استعمال کیا تھا لیکن سید برکت اللہ عقی (م ۱۱۳۲ھ/۱۷۲۹ع) نے اردو کھاوتوں کو معرفت و حقیقت کے رموز و نکات بیان کرنے کے لیے استعمال کیا۔ سید برکت اللہ عقی، جن کا لقب صاحب البرکات تھا اور جو ہلکرام کے مشہور خاندان سے تعلق رکھتے تھے، صاحب دیوان شاعر اور اپنے وقت کے برگزیدہ صوفی تھے۔ ان کے دادا میر عبدالجلیل کا مزار ماہرہ میں تھا۔ یہ بھی ہلکرام سے ماہرہ آگئے اور وہیں واث ہائی۔ عقی فارسی کے صاحب دیوان شاعر تھے۔ انہوں نے فارسی ”دیوان عقی“ کے علاوہ فارسی نثر میں دو رسائل ”جواب و سوال“ اور

”عوارف ہندی“ بھی لکھے۔ یہ تینوں تصانیف ”کلیاتِ عشق“ کے نام سے شائع ہو چکی ہیں۔^۱ آزاد بکر اس نے اپنے تذکرے میں عشق کے ہوری زبان میں ۱۹ شعر بھی درج کئے ہیں۔^۲ ”عوارفِ ہندی“ فارسی زبان میں ہونے کے باوجود اس لیے قابلِ توجہ ہے کہ اس میں عشق نے متعدد اُردو امثال اور کہاوتوں کی حوالہ تشریح کی ہے اور اس طرح اس دور میں عام طور پر استعمال ہونے والی اُردو کہاوتیں محفوظ ہو گئی ہیں۔ ”عوارفِ ہندی“ کا سبب تالیف بیان کرتے ہوئے عشق نے لکھا ہے کہ :

”غیر حقیر برکت اللہ اویسی حسینی واسطی بنگراس مہم ماورہ کہتا ہے کہ ہندی کی اکثر کہاوتیں عوام کی زبان سے منیں اور ان کے معنی و مفہوم سمجھنے کی کوشش میں مصروف رہا۔ جب دیکھا کہ رموزِ معارف اور اشاراتِ حقائق ان کے ظاہر ہوئے ان امثال کی شرح وجدان و حال کے مطابق اس تصنیف مختصر میں لکھ دیں اور ان چند مسطور سے یہ کوشش کی کہ سننے والے غلط راستے پر نہ چلیں بلکہ اس طریقے سے حقیقت کی راہ حاصل کریں۔“^۳

عشق کی فارسی نثر اور حوالہ تاویل کی ادبی لحاظ سے اب کوئی اہمیت نہیں ہے لیکن ان ضربِ الامثال سے اس دور کی عام زبان کا ضرور پتا چلتا ہے۔ جعفر زلی کی فارسی نثر میں استعمال ہونے والی کہاوتوں کو ہم پہلے لکھ آئے ہیں۔ ”عوارفِ ہندی“ میں لکھی جانے والی یہ وہ ضربِ الامثال ہیں جنہیں عشق نے عوام کی زبان سے سنا تھا۔ کہاوتوں میں اسلاف کی دانش، ان کا اندازِ نظر اور انسانی زندگی کے رنگارنگ تجربوں کی سچائیاں زبان پر جملہ چڑھ جانے والے چند لفظوں میں اس طور پر موجود ہوتی ہیں کہ یہ عام آدمی کی زندگی میں فکری گہرائی پیدا کرے اس کے اظہار کا وسیلہ بن جاتی ہیں جنہیں وہ روزمرہ کی بات چیت میں لطف اور منطقی قوت پیدا کرنے کے لیے سند کے طور پر استعمال کرتا ہے۔ ضربِ الامثال کی حیثیت کتابوں کی ہوتی ہے۔ عشق کے ہاں استعمال ہونے والی ان کہاوتوں سے اس دور کی زبان کے مزاج اور مختلف زبانوں کے اثرات کا بھی پتا چلتا ہے جن کی جھلک ان میں موجود ہے۔ ان ضربِ الامثال میں بہت سی ایسی ہیں جو آج بھی عام طور پر بولی جاتی ہیں۔ بہت سی ایسی ہیں جو عشق علاقائی زبانوں میں ذرا سی بدلی ہوئی شکل میں عام زبان کا حصہ ہیں۔

”عوارفِ ہندی“ میں جو امثال استعمال ہوئی ہیں ان میں سے چند یہ ہیں :

(۱) کھچڑی کھائے دن چلائے۔

- (۲) نیا دُنیا سوئیچ کی تانت ۔
- (۳) تہی چکیاں انڈی کا پھیل ۔
- (۴) دلی کی دل والی منہ چکیاں پٹ غالی ۔
- (۵) کپڑے پھانے کیا دیکھو گھر دلی آئے ۔
- (۶) مارے گھولٹا ہلے خیر آباد ۔
- (۷) مارے بیٹھاری روئے کوتوال ۔
- (۸) بیٹھا بیٹھوں میں کہہ کساں کے کھوئے ۔
- (۹) لاج نہ جانوں آنکن ٹیڑھا ۔
- (۱۰) جونی ناچ لھاوے سوئی ناچوں ناچ ۔
- (۱۱) جونی کاچہ کاچھئے سوئی لاج لاجئے ۔
- (۱۲) من چنگا تو کٹھولی میں گنگا ۔
- (۱۳) بیل نہ گھودا گودی گوں ۔
- (۱۴) اندھلا ملان پھولی مسیت ۔
- (۱۵) دھوی کا کتا گھر کا نہ گھاٹ کا ۔
- (۱۶) ککتا چوک چڑھائے جاکی چائن جائے ۔
- (۱۷) لاجن چوٹ چولا یا کھائے گرگھا چھوڑ کھائے جائے ۔
- (۱۸) اندھلی ککو - وجھے کندیری کا گھر ۔
- (۱۹) گرگٹ کی دوڑ بار تائی ۔
- (۲۰) بھوئی بڑا آبن جائے ۔
- (۲۱) بھیک کے لکڑے بازار میں ڈکار ۔
- (۲۲) تالی دونوں ہاتھ باجے ۔
- (۲۳) اندھلا موئے بڑک چڑا مجھ گھوئی نہ دیکھے ۔
- (۲۴) بھاگئے چور گھچھوٹا لایہ ۔
- (۲۵) بالدر کے ہاتھ ناربل ۔
- (۲۶) منہ سوئیں پٹ کوئیں ۔
- (۲۷) تیلی کے بیل گھوئی گھر میں گھوس بھاس ۔
- (۲۸) ہاتھ کنگن کو آرسی ۔
- (۲۹) مورگھ کی دس رات چھیل کی ایک گھڑی ۔
- (۳۰) ننگی نہائے تو کھیا جوڑے ۔
- (۳۱) آم کھانے کہہ پڑ گئے ۔

- (۳۲) ام کے ام گھٹلی کے دام -
- (۳۳) گھر میں کھانے کو لانا دوسرے گھر کا بھائی -
- (۳۴) لڑائی نہ چالوں لیرا توں چھڑا میرا -
- (۳۵) درزی کا کیا کوچ کیا مقام -
- (۳۶) گدھی کی گھون میں نو ہسپری کا چولا -
- (۳۷) ہاؤسبر کی لوکھڑی تین ہاؤں کی ہونجھ -
- (۳۸) دودھ ہو دھولا چھاپہ ہو دھول -
- (۳۹) دودھ کا چلا چھاپہ بھولک بھولک ہے -
- (۴۰) چکنا کھڑا -
- (۴۱) ٹھالا بنیاں پھر پھر تولیے ٹھالا -
- (۴۲) بلی کے بھنوں چھینکا ٹوٹا -
- (۴۳) اپنا دام کھوٹا تو پرکھالوں کیا دوس -
- (۴۴) مرے ہوت کی بڑی بڑی آنکھیں -
- (۴۵) شرکت کی ہانڈی بزار میں پھرتی -
- (۴۶) حایت کی گدھی عراق کو لات مارے آئے -
- (۴۷) گھینے نہ کوٹھیں ترکش گھیاں ٹالگوں -
- (۴۸) اندلا ہانڈے ریوڑی پھر پھر اپنوں نے -
- (۴۹) مولڈ منڈایا اور اولے بڑے -
- (۵۰) بات برائی جو کہے اپنجا کھینچا پھرے -
- (۵۱) گھر کا قاضی دو گھرے اگلے -
- (۵۲) اولٹ کی چوری خورے خورے -
- (۵۳) بتر کے منہ لچھیں -
- (۵۴) چھوڑے گانو کا کیا لانا و مرن چلی سوگ سامنے -
- (۵۵) کھیتی کھم سہتی -
- (۵۶) اندھلے کو اپنا گھر سو کوس میں سوجھے -
- (۵۷) نہ نہوتھا بھٹکے اڑا جائے -
- (۵۸) آپ ہی بابا سالکے دوار کھڑے دیوہیں -
- (۵۹) مرے پر سو گھرے -
- (۶۰) کھانے کو اولٹ لادنے کو مرغی -
- (۶۱) کٹے تو کسان کا ، سیکھے تو نائی کا -

(۶۲) میرے میل کی الٹی ریت سائوں مائیں اٹھاوے بھینٹ -

(۶۳) ددھار کھٹے کی دو لائیں سپہیں -

(۶۴) اوچھی لڑائی کا کالا منہ -

(۶۵) آگ کھانے سو انکار اُکھے -

(۶۶) دیس چوری بردہس بھیکہ -

(۶۷) راجا جھوڑے لکری جس بھاوے تس میو -

(۶۸) من مائی گھر جانی -

(۶۹) کشتے کو پنڈول ہیں مینہا -

(۷۰) تیر لہ کھان اللہ کی امان -

(۷۱) اوہو ہووے گیہوں لوکری کا کھپوں -

(۷۲) دلائ چار کی چاندنی پھر اندھیارا پاکہ -

(۷۳) گھر آئے سائب لہ بوجیے ہائیں بوجن جانے -

(۷۴) کودکی چھوڑی دہشت کے آس -

جیسے سید برکت اللہ عشتی نے امثال کی تشریح کے لیے فارسی نثر استعمال

کی، اسی طرح مرزا محمد اسماعیل عرف مرزا جان طہر دہلوی ام ۱۲۰۰ھ/

۱۲ - ۱۸۱۳ع^۶ نے اپنے مرقی اعبر الملک شمس الدولہ نواب سید احمد علی

خان کی فرمائش پر ”اصطلاحاتِ دہارِ ذیل و روزمرہ تصحائے اُردو معانی“ کو

فرہنگ کی صورت میں مرتب کر کے معنی و مفہوم کی تشریح فارسی نثر میں کی

اور سند کے طور پر زیادہ تر اُردو اشعار اور کم تر فارسی اشعار درج کئے۔ اس

کتاب کا نام ”شمس البیان فی مصطلحات الهندوستان“ رکھا جو ۲۲ محرم الحرام

۱۲۰۵ھ/ ۱۰ ستمبر ۱۷۹۲ع کو مرشد آباد میں مکمل ہوئی۔ یہ وہ زمانہ تھا

کہہ دلی ویران ہو چکی تھی اور وہاں کے اہل علم و فن برعظیم کے مختلف علاقوں

میں ہجرت کر چکے تھے۔ طیش بھی دلی چھوڑ کر مرزا جوان بخت جہاندار شاہ

کے ساتھ لکھنؤ آئے اور وہاں سے بتارس آ گئے۔ شعبان ۱۲۰۱ھ/ جون ۱۷۸۷ع

میں جہاندار شاہ کی وفات کے بعد مرشد آباد ہوئے دھاکہ آ گئے اور نواب

شمس الدولہ کے متوسل ہو گئے۔ یہیں یہ تصنیف مکمل کی۔ اس وقت دلی کا

مجاورہ و زبان مستند مانے جاتے تھے اور سارے برعظیم کے شاعر و ادیب اسی

کی پیروی کرتے تھے۔ اسی وجہ سے نئے صوبائی مراکز میں اس زبان و مجاورہ

کو جانتے اور سمجھنے کی عام خواہش تھی۔ لکھنؤ و فیض آباد میں اہل ذوق

سودا، میر، سوز اور جعفر علی، سرت وغیرہ سے رجوع کرتے تھے۔ مرشد آباد و

لحا کہ میں قدرت اللہ قدرت ، جد قتیہ دردمند اور سرزا جان طہش وغیرہ سے رجوع کیا جاتا تھا ۔ حیدر آباد دکن میں امین الدین خاں بیان اور عظیم آباد میں اشرف علی خاں نقاں اور میر باقر حزیں وغیرہ موجود تھے ۔ دل کی زبان کو جاننے کے لیے نواب سعادت علی خاں نے انشاء اللہ خاں شاہ سے ”دربائے لطافت“ لکھنے کی فرمائش کی تھی ۔ اس زبان کو جاننے کی خواہش اس وقت سارے بر عظیم میں موجود تھی ۔ طہش کی یہ فرہنگ بھی ”دربائے لطافت“ کی طرح وقت کی اس ضرورت کو پورا کرتی ہے ۔ طہش جو شاعری میں خواجہ میر دردہ اور ہدایت اللہ ہدایت^۹ کے تربیت یافتہ تھے ، خاندان سہاسی تھے ۔ علم، عروض اور نثر خوش نویسی پر قدرت رکھتے تھے ۔ ۱۰ شمس الاسرا کو جب انگریزوں نے آصف الدولہ کے جانشین نواب وزیر علی خاں کی حایت کرنے پر کلکتہ میں قید کر دیا تو طہش بھی قید ہوئے^{۱۱} اور نو سال بعد ۱۲۸۱/۲۲ (ع) ۱۸۰۶ء میں رہائی پا کر راجہ لب کشور کے متوسل ہو کر کلکتہ میں مقیم ہو گئے اور یہیں ۱۲۲۹/۱۲ - ۱۸۱۳ء میں وفات پائی ۔ ”شمس البیان فی مصطلحات الہندوستان“ کے علاوہ مثنوی چار دائی (۱۲۱۱/۲۱۸۰ء) اور کلیات طہش ان کی تصانیف ہیں ۔ باغیر طہش بھی ان کی تالیف ہے جو طہش اور اس دور کے حالات کے سلسلے میں ایک قابل ذکر ماخذ ہے ۔ مثنوی چار دائی کے ابتدائی حصے میں طہش نے لارڈ مٹو ، مارننگٹن اور کپتان ٹیلر کی شان میں مذہبہ اشعار کے علاوہ ”در تعریف الادب کالج“ کے تحت بھی اشعار قلمبند کئے ہیں جن سے اس بات کا پتا چلتا ہے کہ طہش کا تعلق کسی نہ کسی حیثیت میں فورٹ ولیم کالج سے تھا ۔ ۱۸۱۱ء میں طہش کا کلیت بھی فورٹ ولیم کالج سے شائع ہوا تھا ۔

”شمس البیان فی مصطلحات الہندوستان“ میں طہش نے ۲۹۰ اردو اصطلاحات و محاورات کی تشریح ، مستند شعرا کے کلام کے حوالوں سے کی ہے اور مقصد یہ ہے کہ دلی سے دور رہنے والوں کے لیے ایک ایسی اردو فرہنگ تیار کی جائے جس سے سند لی جا سکے ۔ دیباچے میں طہش نے اس بات کی ان الفاظ میں صراحت کی ہے : ”پوشیدہ نہ رہے کہ جو اصطلاحات اس نسخے میں لکھی گئی ہیں وہ دو قسم کی ہیں ۔ ایک وہ جن کا تعلق محاورہ عوام سے ہے ، دوسری وہ جن کا تعلق روزمرہ خواص سے ہے ۔ اس طرح جو کچھ اس شہر کے زبان و محاورہ میں مستعمل ہے دور رہنے والوں کے لیے مستند ہے اور جو روزمرہ اس شہر میں مروج ہے ، دور رہنے والے عزیزوں کے لیے سند کا درجہ رکھتا ہے ۔ ہندی (اردو) شاعری اس زبان سے عبارت ہے

جو دیلی میں آئی۔ جو کچھ اس کے مطابق ہے صحیح ہے اور جو اس کے علاوہ ہے وہ غلط و قبیح ہے۔ مختصر یہ کہ چند الفاظ تحریر کیے گئے۔ ۱۳۱۱

طبع نے اس لغت کو حروفِ تنجی کے اعتبار سے ترتیب دیا ہے اور مروجہ محاورات کے معانی صحتِ تلفظ کے ساتھ بیان کیے ہیں۔ ہر محاورے کی فارسی تشریح کے ساتھ سند کے طور پر ولی، آبرو، بک رنگ، لابی، میر، سودا، درد، قائم، میر سوز، میر اثر، میر حسن، ہدایت اللہ ہدایت، بقا، میر سجاد اور دوسرے مستند شعرا کے علاوہ خود اپنے اشعار بھی درج کیے ہیں۔ اصطلاحات و محاورات اور ان کی تشریح کی صورت یہ ہے :

آگ لینے کو آئے تھے : در محلے گویند کہ دوسنے بدیدن دوسنے آید و ہم مکث و توقف زود مراجعت کنند۔ ہد تہی میر گوید :

جلد مجھ سوختہ کے پاس سے جانا گیا تھا
آگ لینے مگر آئے تھے یہ آنا کیا تھا

و از شعر سیدای اشرف متضاد شد کہ در اہل ولایت ہم این اصطلاح مستعمل است۔ اشرف گوید :

دل راز سینہ آن بتیسر گشت گرفت و رفت
در خاتمہ من آمد و آنش گرفت و رفت

و اگر گویند کہ در شعر سعید زعایت عجبت ظاہر نیست تا با اصطلاح ہندی مطابقت یابد، گوئیم واو عطف کہ در گرفت و رفت واقع شد مفید این معنی است و ہر مثال ظاہر۔

ی جانا بات کا : طرح دادن در جواب سوال است۔ آبرو گوید :

سخن آوروں کا تشہ ہو کے سنا اور سب کہنا
مگر جب آبرو کی بات کو سنا تو ہی جانا

ٹٹی کی اوٹ میں شکار گھبٹا : در پردہ کار کردن۔ سجاد گوید :

مژگان کی صف میں چھپ کے نگہ ہوں کرے ہے چوٹ
میراد جوہ شکار کی ٹٹی کی لینہ سے اوٹ

رفو چکر میں آ جانا : حیران مالدن بمشاهدۂ اس عجیب و غوام بازار

استعمال کنند - سراج الدین سراج گوید :

رفوگر کو کہاں طالت کہ زخمِ عشق کو نازکے

اگر دیکھے مرا سینہ رفو چکر میں آ جاوے

ساون پرے نہ بھادوں سوکھے : مدام یک حال مالدن - ہدایت گوید :

جوب سرو ہم اس باغ میں کرتے ہیں معاش

ساون نہ پرے ہیں اور نہ بھادوں سوکھے

کناہ از طلوع شب مبتاب و محمود ہالہ روشنی -

میر حسن در تعریف سبز بوشی نے نظیر گوید :

وہ حسن اور وہ پوشاک اور وہ شیب

زمرّد مہب جوب جلوۂ آفتاب

کچھ تو کہ شب چاند نے آنے کے

لکلا تھا منہ گھیت سے دھات کے

عنوان - دی و شمس البیانی قسم کی دوسری تالیفات سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ

اُردو زبان کی اہمیت و حیثیت مسلم ہو چکی ہے لیکن علمی سطح پر فارسی اب

بھی استعمال ہو رہی ہے - طبع نے اپنے کلمات کا مقدمہ بھی فارسی میں لکھا اور

اسی زبان میں فنِ شاعری پر روشنی ڈال کر اپنا نقطہ نظر واضح کیا - لیکن اسی

دور میں اُردو کے چند دوسرے معروف شعرا نے اپنی مشوہوں اور دواہوں کے

مطلبے اور دیباچے اُردو میں لکھ کر اپنے نئی نقطہ نظر کو واضح کیا جن میں

عزت ، انصاف ، سودا ، باقر آگہ اور غلام علی عشرت کے اُردو دیباچے

قابل ذکر ہیں -

سید عبدالولی عزت (م. ۱۱۰ - ۱۱۸۹ھ / ۱۸۹۲ - ۱۹۷۲ - ۱۹۷۵ء) ، جن

کی شاعری کا مطالعہ ہم پہلے صفحات میں کر چکے ہیں ، اُردو کے وہ چلے شاعر

ہیں جنہوں نے اپنے اُردو دیوان کا دیباچہ اُردو نثر میں لکھا - ان کے اُردو

دیوان کا قدیم ترین نسخہ ۱۳/۵۱۱۵۲ - ۱۳۵۸ء کا مکتوبہ ہے اس لیے کہا

جا سکتا ہے کہ عزت نے یہ دیباچہ ۱۱۱۵۲ھ یا اس سے چلے لکھا تھا - عزت

نے اپنے دیباچے کے عنوان ”مختصر دیباچہ ہندی مختصر غزلیہ عزت علی اللہ علیہ“

میں بھی واضح طور پر اشارہ کر دیا ہے کہ ان سے چلے کسی شاعر نے اپنے

دیوان اُردو کا دیباچہ اُردو نثر میں نہیں لکھا - اس دیباچے میں عزت نے اپنے

نئی و شعری نقطہ نظر کی وضاحت نہیں کی بلکہ حد و لغت کے بعد صرف یہ

بتایا ہے کہ یہ اوراق پریشان اس لیے جمع کر دیے ہیں تاکہ "دوستوں پاس ہم جہاں فراموشیوں کا یادگار رہے۔" اس مختصر دیباچے کی عبارت میں روانی اور قوتِ اظہار کا احساس ہوتا ہے۔ جملوں کی ساخت پر فارسی جملے کا اثر موجود ہونے کے باوجود ایسا نہیں ہے کہ فارسی جملہ اردو کے مزاج پر پوری طرح حاوی آگیا ہو بلکہ اس کے ابتدائی (حمیدہ) حصے میں اردو جملہ زیادہ آسانی سے سانس لینا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ اس میں ہندی الفاظ بھی استعمال میں آئے ہیں، فارسی تراکیب اور استعارے بھی کم ہیں اور اپنی بات اردو لہجے میں بیان کی گئی ہے :

"اے منساو کے گونہار ! سب خوبیاں لزل سے ابد نہیں بچیں ایسی آپ ہی آپ ثابت نہیں کہ ہماری زبان فارسی زبان سے تیری بڑائی کا حق ادا ہو سکتا ہو۔ اور اے دو جگ کے ایک کرتار، تیرا تشوہ ذات و صفات ایسا دور باش عقلوں کا نہیں کہ جبرئیل اندیشے کا تیری حرم قدس کے دور گردوں سے نسبت نزدیکی کی رکھتا ہو۔ تو دہسا ہے جیسا کچھ آپ گو آپ سوا چکا ہے۔ زیادہ اور کم ظنوں کو گمیا کہتا ہے۔" ۱۵۰

یہاں جملے مختصر ہیں۔ لہجہ، اسلوب اور ساخت پر اردو مزاج نمایاں ہے۔ فارسی الفاظ کے بجائے عام ہندی الفاظ مثلاً منساو، گونہار، چک اور کرتار وغیرہ استعمال ہوئے ہیں۔ یہ اثر دکن و گجرات کی اردو کا بھی ہے اور عام طور پر بولی جانے والی زبان کا بھی۔ لیکن اس سے آگے کی عبارت میں استعاروں کی کثرت اور عبارتِ آرائی نے فارسی نثر کے مزاج کو حاوی کر دیا ہے :

"غیر سید عبدالولی عزالت زبان سے جوہری سے عرض کرتا ہے کہ یہ گنتے چلے ہوئے دم آگئی خانہ دیوان ہندی سے نکال کر اوراق پریشان یہاں میں جمع کیے ہیں نا دوستوں پاس ہم جہاں فراموشیوں کا یادگار رہے اور اس کے سب مصرع سوختگی مضامین سے بزم سخن کی شمع کیے ہیں تا چراغ معنی کے پروانہ صورتوں کی آنکھ ہمارے خیال میں اشکبار رہے اور اوس کی بریت ہمارے معنی کے جنوں میں مصرعوں کے دو ہات سے گریبان بھاڑ رہی ہے اور ہر سطر ایک دیوانہ مضمون جنوں کو زنجیر کر سرمد سوختگی بیان سے خموشی کے لائے ہنکو رہی ہے۔" ۱۶۱

پہلے اقتباس میں چار جملے ہیں۔ دوسرے اقتباس میں صرف ایک طویل جملہ ہے جس میں استعاروں کی کثرت اور اس سے پیدا ہونے والی رنگین عبارت نے بات کو پھیلا دیا ہے۔ بات ٹوا سی ہے جیسے اس عبارتِ آرائی میں تلاطم گھولا پڑا

ہے جب کہ پہلے اقتباس میں بات چھوٹے چھوٹے جملوں کی وجہ سے براہِ راست پڑھنے والے لٹک پہنچ جاتی ہے۔ فارسی نثر میں فاعل اور فعل کے درمیان، جملہ معترضہ اور استعاروں کی وجہ سے، فاصلہ طویل ہو جاتا ہے اور فعل اتنی دور جا پڑتا ہے کہ جب ہم جملے کے خاتمے لٹک پہنچتے ہیں تو فاعل یا مبتدا کو دوبارہ دہکھنا پڑتا ہے۔ یہ صورت دوسرے اقتباس میں نمایاں ہے۔ چھوٹے جملے، جن میں فاعل اور فعل کے درمیان زیادہ وقفہ نہ ہو، اردو نثر کا لسانی مزاج ہے۔ اس سے ابلاغ براہِ راست رہتا ہے اور بات کا اثر بھی قاری پر براہِ راست ہوتا ہے۔ انصاف کی نثر بھی اس خصوصیت سے عاری ہے۔

مرزا علی نقی خاں انصاف حیدرآبادی (م ۸۱/۱۱۹۵ - ۱۲۸۰ع) ۱۴ فارسی کے مشہور شاعر علی نقی اصناف کے بیٹے تھے۔ انصاف نے بھی اپنے رسائل ۱۸ کے مجموعے پر اردو نثر میں دیباچہ لکھا لیکن ان کی نثر پر فارسی اسلوب کا رنگ و اثر اتنا گہرا ہے کہ سوائے خاتر و اعمال کے، جملوں کے جملے فارسی و عربی اضافتوں اور تراکیب سے بے ہوئے ہیں۔ انصاف نے، اپنے مجموعہ رسائل کا یہ اردو دیباچہ، جیسا کہ خود قطعہ "تاریخ میں صراحت کی ہے، ۱۱۷۵/۶۲ - ۱۷۹۱ع میں لکھا۔ اس میں اردو اسلوب کی یہ صورت ملتی ہے:

"الحمد لله کہ ہے تکلیف تزکیہ نفس بمزاوت ریاضیات و ہنون تکلف تعصیف قلب بتصحیح لیات بمحض اقتضائے زمان و مکان تدوین یہ اوراق یکہ بلا شائبہ، الحراق سقیم نہیں ان علل مہلکہ و اغراض فاسدہ سے کہ بسبب ضبط اسلام و شدت شقاق و لادرت ایمان و شیوع لفاق سلاطین دین دار روزگار از بسکہ متوجہ ہیں۔"

انصاف کے دیباچے کی اردو نثر کا بھی رنگ ہے۔ اس پر فارسی اسلوب پوری طرح غالب ہے۔ عزت کا دیباچہ اردو نثر کے تنقیدی اسلوب کا اولین نمونہ ہے لیکن یہ نقی انصاف کا دیباچہ فارسی اسلوب کی ایسی تکرار ہے جس سے بیان گجھلک اور اظہار الجہ گیا ہے۔ اس کے برخلاف سودا کے دیباچے کی نثر، فارسی اسلوب کے اثر کے باوجود، انصاف کی نثر سے مزاجاً مختلف ہے۔

مرزا محمد رفیع سودا کی مثنوی "سمیل ہدایت" کا مطالعہ ہم سودا کے باب میں مگر آئے ہیں۔ سودا نے اس مثنوی پر اردو نثر میں ایک دیباچہ لکھا جس میں مرثیے اور شاعری کے تعلق سے اپنے قطعہ نظر کی وضاحت کی ہے۔ سودا نے یہ اردو نثر اس وقت لکھی جب الہیں شاعری کرتے ہوئے چالیس سال ہو چکے تھے۔ "معنی نہ رہے کہ عرصہ چالیس سال کا بسر ہوا ہے کہ گوہر

سطنر عاصی زہب۔ گوشر اہلر ہنر ہوا ہے۔ "۱۶" اس دیباچے میں سودا کا الفاظ بیان عبارت آرائی کی طرف مائل ہے۔ اُس وقت تک شمال میں اُردو لٹر کا معیار قائم نہیں ہوا تھا اور اہلر علم "سہ لٹر ظہوری" اور "پنج رقمہ" کی الشاہدازی کی بروی کو رہے تھے۔ سودا کے اس دیباچے کی عبارت مفہمی ہے۔ اکثر جملوں میں وزن کا بھی التزام ملتا ہے، اسی لیے ترتیب الفاظ اس طرح نہیں ہے جس طرح بولنے میں آتی ہے اور الفاظ کی تقدیم و تاخیر کی وجہ سے اسی لیے عبارت گچلک ہو گئی ہے۔ سودا کے اسلوب پر، جملوں کی بُناوٹ اور بُناوٹ پر فارسی جملے کا اثر حاوی ہے۔ ذرا سی بات کو استعارات کے خوان میں سجا کر پیش کرنے کی کوشش نظر آتی ہے حتیٰ کہ فارسی کے حروف و فعل کا استعمال، جو اُردو کے آخری دور اور ردِ عمل کی تحریک کے زہر اثر بالکل ترک کر دیا گیا تھا، تیس تیس سطروں کی اس اُردو لٹر میں بار بار ہوا ہے۔ مثلاً:

— "لازم ہے کہ تحویل سخن سامعہ سنجان روزگار کردن تا زبانی ان اشخاص کی ہمیشہ مورد تحسین و آفرین رہود۔"

— "ہم لازم ہے کہ مرثیہ دو نظر دیکھ کر مرثیہ کہنے نہ کہ ہرائے گوہ" عوام اپنے تئیں مانوڈ کرتے۔"

— "مضمون بہتہ میں پیش از سرخ اسیر ہیں کہ ہو بیچ قفس کے۔۔۔" اس لٹر کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ شمال میں اُردو لٹر ابھی اس دور سے گزر رہی ہے جس دور سے اُردو شاعری ہد شاہ کے ابتدائی دور میں گزر رہی تھی لیکن، اس سارے کچھ بن اور فارسی لٹر کے باوجود، اس لٹر میں "اُردو بن" ہلکے ہلکے ابھرتا اور جھلکتا نظر آتا ہے جسے ذیل کے اقتباس میں دیکھا جاسکتا ہے:

"اگر حق تعالیٰ نے صبح کاغذ سید کے مانند شام میںہ گونے کو یہ خاکسار خلق کیا ہے تو ہر انسان کے فالوسر دماغ میں چراغ ہوش دیا ہے۔ چاہے کہ دیکھ کر لکھ چینی کرے ورنہ گزندر زیر آلود سے بے اجل کاہے کو مرے۔ ہرچند کلام استادان سلف پر بھی غلطی کا گمان ہے، کسی واسطے کہ انسان مرکب الخطاء والنسیان ہے، لیکن خدائے تعالیٰ نے جنہیں شعور کراست کیا ہے وہ سمجھنے میں ناگہ اگر لکھنی کی ہداری سے قدرے زر قلب نکل آوے تو اس پر کسی غوص و غور نہیں اور جو خریطہ صرافت سے ایسا گچھ ہائے نو اوسے کہیں ٹھوڑ نہیں۔ اس لازم ہے ذی ہوش کو ربط الفاظ سے معنی کو سمجھ

گوردے کا وبالِ فیضانِ ناطقہ اپنی گردن پر نہ لے۔“

اس اقتباس کو پڑھ کر یہ بات سامنے آتی ہے کہ استعاروں اور شاعرانہ اندازِ بیان کے ذریعے خیال کو سجا کر نثر میں شاعرانہ رنگینی پیدا کرنے کی کوشش بہت دیر ساتھ نہیں دیتی اور جب استعارے کا دامن چھوٹتا ہے تو اندر سے وہ زبان برآمد ہوتی ہے جو خود لکھنے والے کے وجود میں سانس لے رہی ہے۔ اس اقتباس میں جملوں کی ساخت وہ نہیں ہے جو سودا کے ان تین جملوں میں نظر آتی ہے جو ہم نے اس سے پہلے درج کیے ہیں۔ یہاں جملے حسب ضرورت مختصر اور طویل ہو جاتے ہیں۔ اضافات کا استعمال اور فارسی تراکیب بھی باقی نثر کے مقابلے میں کم ہیں۔ جملوں کی ساخت اور مزاج میں اردو زبان کا مزاج موجود تو ہے لیکن وہ فارسی کے تہذیبی دباؤ کی وجہ سے دبا دبا، بیجا بیجا سا نظر آتا ہے۔ اردو ادب کی تاریخ میں اس دیباچے کی اہمیت یہ ہے کہ یہ ہمارے ایک بڑے شاعر کی اردو نثر کا واحد نمونہ ہے۔ ”شعلہ“ عشق“ کا لہجہ جسے سودا نے اردو نثر میں لکھا تھا اور جس کا ذکر ہم سودا کے ذیل میں کر آئے ہیں، اب ناپید ہے۔

اس دور میں محمد بالتر آگاہ ایلوری (۱۱۲۰ھ - ۱۱۵۸ھ/۱۷۰۵ء - ۱۷۰۶ء) نے اپنی کئی تصانیف پر اردو نثر میں دیباچے لکھے۔ محمد بالتر آگاہ ۱۱۵۸ھ میں ایلور (مدراس) میں پیدا ہوئے۔ والد کا نام محمد مرتضیٰ تھا جو محمد صاحب کے نام سے مشہور تھے۔ محمد مرتضیٰ اصلاً بیجاپوری تھے۔ آگاہ نے سید ابوالحسن تری بیجاپوری ایلوری (۱۱۱۷ھ - ۱۱۸۲ھ/۱۷۰۵ء - ۱۷۰۶ء) سے تحصیلِ علم کیا اور انہی کے ہاتھ پر بیعت کی۔ عربی فارسی و اردو کے صاحبِ دیوان شاعر تھے اور اپنے زمانے کے بڑے بزرگوں میں ان کا شمار ہوتا تھا۔ سید تری سے تعلیم حاصل کر کے بالتر آگاہ ترقی پامی گئے اور وہاں کچھ علوم ولی اللہ سے بھی حاصل کیے اور پھر تصنیف و تالیف میں منہمک ہو گئے۔ پندرہ سال کی عمر سے شاعری کا آغاز ہوا جیسا کہ ”ریاض الجنان“ کے دیباچے میں لکھا ہے کہ ”یہ عاصی پندرہویں سال سے شعر کے ساتھ الفت و ارتباط رکھتا ہے۔“ جب ان کی شہرت پھیل تو نواب محمد علی والا جاء پٹنہ نے انہیں اپنے دربار میں بلا لیا اور اپنے دو بیٹوں امیر الامراء اور عمدة الامراء کا اتالیق مقرر کر دیا۔ کچھ عرصے کے بعد ”دہری“ کا عہدہ بھی ان کے سپرد کر دیا۔ آگاہ منجھتر عالم اور عربی، فارسی اور اردو پر قدرت رکھتے تھے۔ ان تینوں زبانوں میں انہوں نے شاعری کی ہے۔ محمد قدرت اللہ خان گوباسوی نے لکھا ہے

کہ ”گلشنِ گزنفانک میں ان جیسا سرو پیدا نہیں ہوا اور گلستانِ مدراس میں ان کے مقابلے کا رنگ افروز گل نہیں کھلا۔“ ۲۱؎ بد غوث غاں اعظم نے لکھا ہے کہ ”تمام فنون میں عربی فارسی اور ہندی کی پچاس ہزار چھ سو آیات ان کی کثرتِ تصانیف کی گواہ ہیں۔ اس علاقے کے بہت سے لوگ ان کے قبض سے مرتبہ فضل و کمال کو پہنچے۔“ ۲۲؎ ۱۱۸۳ھ/۱۷۷۰ء سے پہلے وہ بغیر تخلص کے شاعری کر رہے تھے لیکن جب ”ہشت بہشت“ کے ابتدائی چار رسالے منظوم کیے تو اردو میں ہائر تخلص اختیار کیا اور ۱۱۹۳ھ/۱۷۸۰ء میں جب عربی دیوان نظم کیا تو اپنا تخلص آگاہ مقرر کیا۔ دیباچہ ”ریاض الجنان“ میں خود لکھتے ہیں کہ ”آگاہ کو عربی و فارسی میں اور ہائر کو اردو شاعری کے لیے استعمال کیا۔“

اردو نظم و نثر پر انہیں یکساں قدرت حاصل تھی۔ تحفۃ النساء، ریاض الجنان، روضۃ الاسلام، صبح قویہا، عشق، فرائد در فوائد، عقائد آگاہ، محبوب القلوب، ہشت بہشت، ندرتِ عشق اور گلزارِ عشق ۲۳ کے علاوہ دیوانِ ہندی، اسمن النبین، ریاضی السیر، تحفۃ الاحباب، مثنوی ادب سنکار اور کراماتِ قادریہ وغیرہ ان کی تصانیف ہیں۔ آگاہ نے ’دیوانِ ہندی‘ میں جملہ اصنافِ سخن پر طبع آزمائی کی ہے اور ایک مفصل دیباچہ اردو میں لکھا ہے۔ اس دور میں جب اردو نثر فارسی کے زبائر استعاروں، فارسی تراکیب اور فارسی انشا پردازی کے تصنع و تکلف سے بوجہل تھی، بد باقر آگاہ نے بول چال کی عام زبان میں اپنے خیالات کا اظہار کر کے اردو نثر نوہی کی روایت میں ایک نئے رنگِ بیان کی طرح اس دور میں ڈالی جب شال کی اردو نثر فارسی عبارت آرائی کے رنگ میں رنگ ہوئی تھی۔ ہائر آگاہ نے اپنی نثر کو دکنی کہا ہے لیکن اس دکنی نثر میں سوائے چند مخصوص الفاظ، جمع بنانے کے طریقے، علامت فاعل ’نے‘ کو محذوف کر کے فعل کو براہِ راست فاعل کا تابع بنانے کے، وہی معیاری زبان استعمال ہوئی ہے جو یکساں طور پر شال اور دکن میں بولی جا رہی تھی۔ اپنی تصانیف کو اردو میں لکھنے کی وجہ ہائر آگاہ نے یہ بتائی ہے کہ ”بعضے علاقے متاخرین خلاصہ عربی کتابوں کا کمال مگر فارسی میں لکھتے ہیں تا وہ لوگ جو عربی پڑھ نہیں سکتے ہیں، ان سے فائدہ ہاویں۔ لیکن اگر عورتاں اور تمام امیاں فارسی سے بھی آشنا نہیں ہیں اس لیے یہ خاص مطلب قسم اول کا بہت اختصار کے ساتھ لے کر دکنی رسالوں میں بولا ہے۔“ ۲۴؎ ہائر آگاہ نے یوں تو مختلف تصانیف پر دیباچے لکھے ہیں، مثلاً فرائد در فوائد پر بھی دیباچہ لکھا

ہے لیکن ادبی و سوانحی اور اردو نثر کے لحاظ سے ان کے باج دیباچے قابل ذکر ہیں۔ (۱) دیباچہ ہشت ہشت - (۲) دیباچہ محبوب القلوب - (۳) دیباچہ گلزار عشق - (۴) دیباچہ رباعی الجنان - (۵) دیباچہ دیوان ہندی (اردو)۔

”ہشت ہشت“ آٹھ منظوم رسالوں — من دیبک ، من پرین ، من موہن ، جنگ موہن ، آرام دل ، راحت جان ، من درین اور من جیون پر مشتمل ہے۔ چلے چار رسالے ۱۱۸۵ء و ۱۱۸۶ء (۷۲ - ۷۳ء) میں لکھے گئے اور بعد کے دو رسالے ۱۲۰۶ء (۹۲ - ۹۳ء) میں لکھے گئے۔ ۲۵ ”ہشت ہشت“ کا موضوع سیرت رسول ہے جس میں ابتدا سے لے کر وفات تک مستند مآخذ کی مدد سے آنحضرت کی زندگی ، سیرت ، شائل ، اخلاق ، عادات ، معجزات وغیرہ کو بیان کیا ہے۔ ہشت ہشت ، عنوانات کے اشعار ملا کر ، دو ہزار اشعار پر مشتمل ہے۔ بالترتیب ، بیست اور ایوب کی بھی صراحت کی ہے اور لکھا ہے کہ اس ترتیب ، لطیف ، کے ساتھ کوئی کتاب اس سے چلے نہیں لکھی گئی۔ بالترتیب آگاہ نے یہ بھی لکھا ہے کہ یہ کتاب انہوں نے دکنی میں لکھی ہے :

”ان سب رسالوں میں شاعری نہیں کیا ہوں بلکہ صاف و سادہ کہا ہوں اور اردو کے بھاکے میں نہیں کیا ، کیا واسطے کہ رہنے والے یہاں کے اس بھاکے سے واقف نہیں ہیں۔ اسے بھائی یہ رسالے دکنی زبان میں ہیں۔“ ۲۶

اس دیباچے میں بالترتیب آگاہ نے اپنے مآخذ ، زبان و بیان اور تحقیق و تدقیق کے بارے میں اپنے نقطہ نظر پر روشنی ڈالی ہے اور شہال کی نثری روایت کے برخلاف عام فہم اور سیدھی سادی بول چال کی زبان میں ساری بات بیان کر کے آج سے تقریباً دو سو سال پہلے نثر لوہسی کی ایک نئی روایت قائم کی ہے۔ یہ نثر دکنی اردو کے اثرات اور چند مخصوص تلفظ کے باوجود آج بھی اس لیے قازم ہے کہ اس کا برابر راست رشتہ جدید نثر لوہسی کی روایت سے قائم ہے۔ یہ سادہ و سلیس نثر فورٹ ولیم کالج کے وجود میں آنے سے بہت پہلے اور مدراس جیسے دور دراز کے علاقے میں لکھی گئی ہے۔ اس نثر کا عام انداز بیان یہ ہے :

”اے بھائی اگر تجھے ان رسالوں میں کہیں شبہ ہوئے تو اپنے وہم و گمان سے اعتراف نہ کر بلکہ ان سب کتابوں میں کہ ان رسالوں کے اصل اور مآخذ ہیں نظر کر۔ کیا واسطے کہ میں بہت تحقیق و تدقیق کر کر لکھا ہوں۔ ان کتابوں سے بھی مثلدان کی مانند نہیں لیا ہوں

بلکہ ان میں جو اصح تھا سو اخذ کیا ہوں اور ان سب رسالوں کے بارہا حصے گزرنے کا یہ سبب ہے کہ تا ہر صاحب توفیق تھا یا لوگوں کو جمع کر کے ربیع الاول کے ماہ مبارک میں ہارا دن تک بڑے اور منادے ۔ اگر پڑھنا نہیں آتا ہے تو پڑھنے والے سے سنئے ۔

”محبوب القلوب“ میں ، جو ۱۲۰۷ھ (۱۷۹۲ - ۱۷۹۳ ع) میں لکھی گئی ، باقر آگہ نے شیخ عبد القادر جیلانی کی سیرت ، شائل ، اخلاقی و طریقت کو موضوعِ سخن بنایا ہے ۔ ہشت ہشت کی طرح بد تصنیف بھی منظوم ہے اور الک الک ابواب اور ذیل ابواب میں تقسیم کی گئی ہے ۔ ہر باب کو وصل اور ہر ذیل باب کو جلوہ کا نام دیا گیا ہے ۔ اس طرح ہر وصل میں کئی کئی جلوے ہیں ۔ ہشت ہشت کے مقابلے میں یہ مختصر ہے اور اس کی وجہ باقر آگہ نے یہ بتائی ہے کہ ”یہ نسخہ مطول ہونے کا اس زمانے میں توفیق و ہمت ایسی کم ہوئے ہیں کہ اس مختصر کو پڑھنے کی اوسید نہیں ہے ۔ بس مطول کس اوسید پر لکھوں ۔“ ۲۸۱ اس کتاب کے ثری دیباچے میں بھی باقر آگہ نے اپنے مآخذ ، تزیین کتاب اور نقطہ نظر کی عام فہم زبان میں وضاحت کی ہے اور اردو میں اسے لکھنے کی وجہ یہ بتائی ہے کہ ”اگر فارسی نہیں جانتے والوں کے کام آوے ۔“ ہشت ہشت اور محبوب القلوب مذہبی نظمی ہیں اور ان کے دیباچے میں کسی ادبی نقطہ نظر کا اظہار نہیں ہوا لیکن مثنوی گلزار عشق کا دیباچہ ادبی و تنقیدی لحاظ سے اہم ہے ۔

مثنوی ”گلزار عشق“ جس میں ”قصہ رضوان شاہ و روح افزا“ کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے ، ۱۲۱۰ھ/۱۷۹۵ - ۱۷۹۶ ع میں مکمل ہوئی ۔ ۲۹ لیکن دیباچہ ۱۲۱۱ھ/۱۷۹۶ - ۱۷۹۷ ع میں لکھا گیا جس کی صراحت خود دیباچے میں ملتی ہے کہ ”الحال کہ تاریخ ہجرت با جاہ و جلال کے یک ہزار و دو سو ہر کارواں سال ہے ، قصہ رضوان شاہ و روح افزا کا پسند گزر کر اسے نظم کیا ہے ۔“ گلزار عشق کے دیباچے سے ایک بات تو یہ سامنے آتی ہے کہ بد باقر آگہ کے زمانے میں دکنی اردو کا رواج ادبی سطح پر کم و بیش ختم ہو گیا تھا اور اس کی جگہ نئے معیار و رشتہ یعنی اردو نے لے لی تھی اور اس کی وجہ باقر آگہ نے یہ بتائی ہے کہ :

”جب شاہان ہند اس گلشنِ جنت نظیر (دکن) کو تسخیر کئے ، طرز و رسم، دکنی بیچ محاورہ ہند سے تبدیل ہائے لکی تا آن کہ رفتہ رفتہ اس بات سے لوگوں کو شرم آنے لگی ۔ دکنی اوس سبب سے کہ آگے

مراقوم ہوا اس عصر میں راج نہیں ہے اسے چھوڑ دیا اور محاورہ صاف و شستہ کو کہ قریب و زمزمہ آردو ہے ، اختیار کیا ۔

باقر آگاہ نے اپنے اس دیباچے میں پچھترہ صدیوں آزاد سے سو سال پہلے برج بھاشا کو آردو کی اصل بتایا ہے اور ریختہ و آردو کی روایت پر ان الفاظ میں روشنی ڈالی ہے :

”ہندوستان میں مدت لگ زہان ہندی کہ اسے برج بھاشا کہتے ہیں رواج رکھتی تھی ۔ اگرچہ لغت سنسکرت ان کی اصل اصول اور مخزن فنون نروع و اصول ہے ، پچھترہ محاورہ برج میں الفاظ عربی و فارسی بتدریج داخل ہونے لگے اور اسلوب خاص کو اوس کی کھولنے لگے ۔ سبب سے اس آمیزش کے یہ زبان ریختہ سے منسلک ہوئی ۔“

ایک اور دلچسپ بات یہ ہے کہ ولی کو جہاں ”باقر طرز جدید“ اور ”مبدا اور استاد“ لکھا ہے وہاں اسے گجراتی بھی لکھا ہے ۔ ولی کے گجراتی یا دکنی ہونے کی بحث ہمارے ہاں برائے ہونے کے باوجود آج بھی زندہ ہے اس لیے دکن میں سب بڑے گزر آج سے تقریباً دو سو سال پہلے باقر آگاہ کا ولی کو گجراتی کہنا غنیمت کے سامنے لئے دروازے کھولتا ہے ۔ باقر آگاہ نے لکھا ہے کہ ”جیسا ثنائی و تلبوری نظم و نثر فارسی میں ہائی طرز جدید کے ہوتے ہیں ، ولی گجراتی غزل و ریختہ کی ایجاد میں مہوں کا مبدا اور استاد ہے ۔“

پھر باقر آگاہ قدیم دکنی شعرا کی تصنیفات کو اس لیے بلند رتبہ اور نصرت کو اس لیے سب شاعروں سے بڑا درجہ دیتے ہیں کہ شہال کے شعرا میں سے ”کوئی بھی مثنوی معتد بہ نہیں کہا“ ۔ فقط غزلیات و قصائد و قطعات پر اکتفا کیا ۔ اس عصر میں حسن دہلوی یک مثنوی مختصر لکھا برغلان شعرائے دکن کے کہ اکثر مثنویات کہیں ہیں ۔ بالاتفاق غزل بولنا آسان اور مثنوی کا کہنا دشوار و گراں ہے ۔“ صاف و شستہ آردو میں لکھنے کے باوجود اپنے زبان و بیان پر دکنی اثرات کی وجہ یہ بتاتی ہے کہ ”اول یہ کہ ناثر وطن یعنی دکن اوس میں باقی رہے ۔ دوسرے یہ کہ بعض اوضاع اس محاورہ کے میرے دل نہاد ہیں ۔“ اور یہ لکھ کر تذکیر و ثالث کے مسئلے پر ایک دلچسپ بحث اٹھاتی ہے جس سے دکنی آردو اور دہلوی آردو کے فعل و فاعل کے فرق پر روشنی پڑتی ہے :

”تذکیر و ثالث اہل نزدیک اہل دکن کے تابع فاعل ہے ۔ اگر یہ مذکر ہے تو وہ بھی مذکر ہے اور اگر مؤنث ہے تو مؤنث ۔ یہ قاعدہ

موافق قاعدہ عربی کے کہ سیدر السنہ ہے اور قیاس صحیح بھی اوس کی
 قائلہ کرتا ہے ، برخلاف بخاورہ اُردو کے کہ اس میں نسبت فعل کی
 مفعول کی طرف مگر مگر مذکور کو مولا اور مولا کو مذکور
 گزرتے ہیں ۔“

آگے چل کر عربی فارسی الفاظ کے صحیح تلفظ کے سلسلے میں لکھتے ہیں کہ :
 ”اے برادر سب دکھنی کتابوں کو ایک طرف دھر ، کلام ریختہ گوویوں
 پر انصاف سے نظر کر کہ اکثر الفاظ عربی و فارسی اوس میں زیر و زبر
 ہیں ۔ برخلاف اس ”گزارہ“ کے کہ پھولیں اوس کی شکست و ریخت سے
 سلامت ہیں ۔ اگر کوئی لفظ کے اعراب خلاف مشہور نظر آویں تو
 خلاف صواب کا گمان مت کر جیسا لفظ امن اور لفظ نیر ۔ اس میں گہیں
 حرکت میم و حرکت ہا لایا ہوں اگرچہ مشہور دونوں کا ساکن ہے
 حالانکہ دونوں لفظ زیر سے میم و ہا کی لغت فصیح ہے ۔“

اس دیباچے میں بائر آگاہ نے اپنے معاصر شعرا ۔۔۔ مثلاً درد ، مظہر ، لغات ،
 دردمند ، یقین ، سوز ، آبرو ، آزرده ، سودا ، تاہاں ، شاہ ندیم اللہ ندیم ، شیخ
 محمود بری وغیرہ کا ذکر کیا ہے لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ سید کا ذکر نہیں
 ہے ۔ اس دیباچے سے اس بات کی بھی تصدیق ہوتی ہے کہ سودا کی شہرت
 سارے برعظیم میں پھیل چکی تھی ۔ بائر آگاہ نے لکھا ہے کہ ”مخفی نہ رہے کہ
 تمام ریختہ گوویوں میں سودا اعتبار نمایاں پایا ہے ۔ درد اوس کے سودا کا اکثر
 سروں میں بیچ کھایا ہے ۔ جلدھر دیکھو اودھر اوس کی ہواداری ۔۔۔ سے لے کر
 گورناتنگ لگ اوس کی خریداری ہے ۔ وجہیں اس شہرت و الفت کی بہت ملیں
 گی ۔“ غرض کہ یہ اور اس قسم کی کئی دلچسپ و مفید ذائق و علمی باتیں اس
 دیباچے سے سامنے آتی ہیں ۔ بائر آگاہ کے دوسرے دیباچوں کی طرح اس دیباچے کے
 زبان و بیان صاف اور عام بول چال کی زبان کے مطابق ہیں ۔ آگاہ کے دیباچوں
 کی بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ ان میں زور عبارت آرائی پر نہیں بلکہ اپنی بات
 کو بیان گزرتے پر ہے ۔ نثر کا بنیادی مقصد بھی یہی ہے ۔ ان دیباچوں کو
 پڑھتے وقت معلوم ہوتا ہے کہ اُردو نثر کی روایت دکن میں اتنی قدیم اور
 مستحکم ہو چکی ہے کہ بائر آگاہ کو اپنے خیالات کے اظہار میں کسی قسم کی
 دقت محسوس نہیں ہو رہی ہے ۔ ان کی نثر نہ مفترس و مشرب ہے اور نہ چمٹوں
 کی ساخت مفلک و بچودہ ہے ۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ بات چیت کے انداز میں
 روانے کے ساتھ اپنی بات بیان کی جا رہی ہے ۔ بات چیت کا انداز شروع ہی سے

دکنی نثر کی بنیادی خصوصیت رہا ہے جب کہ شمال میں نثر کا یہ انداز بہت بعد کی پیداوار ہے۔ یہ نثری دیباچے اس دور میں لکھے گئے ہیں جب اُردو نثر کا رواج بہت کم تھا اور خصوصاً مادہ و صاف نثر تو بہت کم تھی۔ یہی صورت ہمیں باقر آگاہ کی مشہوری ”ریاض الجنان“ کے دیباچے میں نظر آتی ہے۔

”ریاض الجنان“^{۳۰۰} باقر آگاہ کے آخری دور کی تصنیف ہے جس کا ہتا دیباچے کے اس جملے سے چلتا ہے کہ ”اے بھائی اس کتاب کو دو سبب سے مختصر کیا ہوں۔ اول ضیف طبعیت و ثا دوستی مزاج کہ تین برس سے مسلسل ہے۔ دوسرے یہ کہ اس زمانے میں اس مختصر کو بھی مطوّل جانتے ہیں۔“ ریاض الجنان میں اہل بیت اور ائمہ اطہار کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ سبب تالیف اس کا یہ بتایا ہے کہ :

”بعضی علما ان مناقب اشراف کو فارسی کتابوں میں سیر کی درج کیے ہیں لیکن کوئی کتاب مستقل اس زبان میں اب لکھ دکھنی میں دیکھنے میں نہیں آئی۔ اس تصنیف ہونا اس کا ہندی زبان میں معلوم نہیں مگر یہ کہ ولی ایلوری و شیدائی حیدرآبادی دکھنی زبان میں دو لفظ، منظوم لکھے ہیں۔ نام ان کا روضۃ الشہدا اور روضۃ الاطہار۔ مناقب حضرت اخیر کے ان دونوں میں بہت کم ہیں۔ واقعات شہادت کے کچھ تفصیل کیے اور اکثر بیان ان دونوں کا غلو و بے اصل ہے۔“

اس دیباچے میں بھی باقر آگاہ نے اپنے ماتخذ دیے ہیں اور ریاض الجنان کو بارہ روضوں اور کئی روضوں کو خیابالوں میں تقسیم کر کے نظم کا ڈھانچا تعبیر کیا ہے۔ اسے اوردو میں لکھنے کی وجہ یہ بتائی ہے کہ ”تا او لوگ جو عربی و فارسی پڑھ نہیں سکتے ہیں اس نسخے سے بہرہ پاویں اور فائدہ اٹھالیں۔“ اس دیباچے میں باقر آگاہ نے ”تاریخ“ کے بارے میں بھی اپنا نقطہ نظر بیان کیا ہے :

”اے بھائی! بات مشہور ہے کہ تواریخ کو اعتبار نہیں ہے۔ بعضی اس امر میں افراط اور بعضی تقریط کرتے ہیں۔ یہ دو امر سچا ہے۔ تحقیق یہ ہے کہ تاریخ یک قلم غیر معتبر و نامطوّل نہیں ہے۔ کیا واسطے کہ حکمِ ناسخ و منسوخ کا اور دوسرے احکام عبادات و معاملات دینی کے تاریخ پر مبنی ہیں گے اور سید المرسلین کے اور مناقب خلفائے راشدین و ائمہ ماجدین کے علی اللہ علیہ وسلم بھی فنِ تاریخ سے ہیں۔ اگر تاریخ بالکل منظور نہ ہو تو ثبوت ان چیزوں کا گہماں سے ہوگا۔ اکثر اہل اس فن کے متاہل و سہل انگار کے نہیں شیوہ اپنا گوکر

تواریخ کے لکھنے میں ضبط و تدقیق نہیں کیے۔ ربط یا چوکی سے لکھ گئے۔ اس جہت سے ان کی کتابوں میں غلط باتیں اور بے اصل روایتیں بہت پائی جاتی ہیں جیسا حبیب السیر و روضۃ الصفا و روضۃ الشہداء^۱ اسلوب بیان اس دیباچے کا بھی صاف و سلیس ہے۔ باقر آگہ کے سامنے مقصد یہ ہے کہ وہ اپنی بات دوسروں تک پہنچادیں پس لیے ان کے ہاں لٹر میں کمیوں عبارت آرائی نہیں ملتی۔ ایک خاص بات یہ ہے کہ وہ لٹر کو چونکہ بات چیت کے عام انداز میں لکھتے ہیں، اس لیے ان کے ہاں اخافتوں اور تراکیب کی بھرمار نہیں ہے بلکہ ان کے ہاں اخافتوں سے بچ کر چلنے کا رجحان ملتا ہے۔ مثلاً یہ جملے دیکھیے:

— ”ہم نے علما ان مناقب اشرف کو فارسی کتابوں میں سیر کی درج کیے ہیں۔“

— ”واقعات شہادت کے کچھ تفصیل کیے۔“

— ”اکثر اہل اس فن کے۔“

شمال کے لٹر نگار ان جملوں کو استعاروں اور فارسی طرز اخافت سے لاد کر پیچیدہ بنا دیتے مگر باقر آگہ نے عام بات چیت کے لہجے سے سلاست کو قائم رکھا ہے۔ یہی صورت اس مقدمے میں نظر آتی ہے جو انھوں نے اپنے ”آرڈو دیوان“^۲ پر لکھا ہے۔ اس دیباچے سے معلوم ہوتا ہے کہ فن شاعری پر باقر آگہ کی گہری نظر تھی۔ وہ عربی و فارسی کے فن شعر کے علاوہ فنِ رشتہ سے بھی پوری طرح واقف تھے۔ رشتہ کے بارے میں لکھا ہے کہ ”رشتہ بجز محاورہ ہندی کے سب امور میں فارسی کا تابع ہے مانند قوانین عروض و قافیہ و صنائع بدیعہ پر حال میں قدم پر اس کے قدم دھرے اور برگز پیروی سے اس کی غفلت نہ کرے۔“ یہ لکھ کر انھوں نے فارسی اصنافِ سخن کی وضاحت کی ہے اور اس کی نو قسمیں بتائی ہیں — (۱) قصیدہ - (۲) تشبیب یا نسیم - (۳) مسط جو تین مصرعوں سے دس مصرعوں تک ہوتا ہے - اول کو مثلث، دوسرے کو مربع، تیسرے کو خمس، چوتھے کو سدس، پانچویں کو مسج، چھٹے کو مشن، ساتویں کو متسع اور آٹھویں کو معشر کہتے ہیں - (۴) ترجیع، جس کی دو صورتیں ترجیع بند و ترکیب بند ہیں - (۵) مثنوی - (۶) غزل، اگر ہارا بیت سے تجاوز کرے تو قصیدہ بن جاتی ہے - پندرہ سے کہ ۷ بیت سے زیادہ اور ۵ سے کم نہ ہو - ۹ اور ۱۱ میں بھی مضائقہ نہیں - (۸) فرد - (۹) قطعہ - یہ بھی بتایا ہے کہ بعض اہل فن مستزاد، معمد و لغزگو بھی

اصنافِ سخن میں شمار کرتے ہیں لیکن یہ کینوں شعر کی اقسام میں شامل نہیں ہیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ”اگر اقسام مستقل ہوتے تو اقسام دیگر میں داخل نہ ہوتے۔ یہ کینوں قصیدہ و غزل و رباعی میں منظوم ہوتے ہیں۔“ یہ بھی لکھا ہے کہ اشعار ہندی میں اشلوک ، کبت دوبرہ بہت دیکھنے میں آتے ہیں۔ اقسام سخن پر بحث کرنے کے بعد ہاتر آگہ نے لکھا ہے کہ ریختہ گوہوں پر واجب ہے کہ :

(۱) قصیدہ ، غزل و مثنوی میں الفاظ عرب و لغات غیر مشہور عربی و

فارسی کہ بندیاں اس سے چنداں مائوس نہیں ہیں ، نہ لالوے اور

توکیب میں وضع ہندی گو ترکیب نیچ فارسی پر غالب کر دیوے۔

(۲) نامقدور ترکیب شوخ و چست بالنداز دوست اختیار کرے۔ اہل

صنائع ہندیم اھے السجام کہنے ہیں۔ السجام کے معنی منہ برسنے کے

ہیں اس طور سے کہ ہر قطرہ کلان اس کا علیحدہ بڑے اور قطرہ دیگر

سے اختلاط نہ کرے اور اصطلاح میں اس کے معنی یہ ہیں کہ کلام

اس ہندوہست سے ہو کہ ہر کلمہ باوجود فصاحت کے برہل واقع ہو

اور اس میں تکلف نہ پایا جائے۔

(۳) فاعلم ریختہ پر لازم ہے کہ واو عطف کو دو حرف صحیح کے درمیان

اس نیچ سے لائے کہ حرکت گو اس کی ظاہر کرتا نہ بڑے اور

دوسرے حرف صحیح میں پیوند اس طرح نہ دیوے کہ اظہار حرکت

سے ان کا وزن الوداع کہے۔ ہاں اگر دو حرف علت ہوں تو

مضائقہ نہیں۔

(۴) لفظ فارسی یا ہندی کو دوسرے کلمہ ہندی کے مانند مطاف نہ

گھرے کہ چتر ہے ، مگر در صورت شدت ضرورت ، لیکن وہ بھی

بطریق لدوت۔ یہ بات شاید اسلاف میں کہیں ملے لیکن حال کی

شاعری میں نہیں ہے۔

(۵) لفظ کو اس طور پر استعمال نہ کرے کہ حرف یا تقطیع میں ماقط ہو

جائے ، البتہ دو ساکن کا اجتماع روا ہے۔ الف وصل کا ماقط ہوتا ہے۔

(۶) تا مقدور تلاش مضامین تازہ و نکتہ بلند آوازہ گھرے کہ مضمون

تازہ دل کشا جان غالب سخن رسا ہے۔

(۷) چونکہ ریختہ فارسی کا تابع ہے اس لیے واجب ہے کہ انواع سخن

میں نوالین قوافی فارسی سے عنوان نہ گھرے بلکہ تنوع پر اس کے

من دھرے۔

(د) کاف فارسی (ک) کو کاف عربی (گ) سے اور رائے ہندی (ز) کو
سانہ رائے عربی (ز) کے اور اسی قبیل کے اور حرفوں کو قافیہ لہ
ہلائے۔

اُردو کے کسی شاعر نے اپنے اُردو دیوان پر اب تک اس قسم کا مقدمہ اُردو
زبان میں نہیں لکھا تھا جس سے اس کے تنقیدی شعور، اصول فن اور نقطہ نظر
کی وضاحت ہوتی ہو۔ باقر آگاہ کے سارے دیباچے جدید اُردو تنقید کی روایت کے
اولین نقوش ہیں جن میں تطبیق اور تنقید کے ساتھ نثر کا تنقیدی اسلوب بھی موجود
ہے۔ گلزار عشق، ریاض الجنان وغیرہ کے دیباچوں کے مقابلے میں دیوان اُردو
کے دیباچے میں فارسی زیادہ ہے لیکن نثر کا اُردو بن اس میں بھی اسی طرح
موجود ہے، صرف فنی مباحث اور موضوع کی مناسبت سے طرز ادا میں تبدیلی
آئی ہے۔ باقر آگاہ نثر اس طرح لکھتے ہیں جیسے ایک اچھا استاد اپنے طالب
علموں کو سمجھانے کے لیے طرح طرح کے چٹن کرتا ہے۔ باقر آگاہ کی نثر گو
اس دور کی نثر میں رکھ کر دیکھیں تو اس کی سادگی و سلاست اور قوت اظہار
اسے اس دور میں منفرد بنا دیتی ہے۔

باقر آگاہ کے ان نثری دیباچوں کو پڑھ کر جب ہم میر غلام علی عشرت
بریلوی (م ۱۲۳۶ھ/۱۸۲۰ء) کا وہ دیباچہ پڑھتے ہیں جو انھوں نے
ہدایات (اُردو منظوم) پر لکھا ہے تو شمال و جنوب کی نثر نویسی کے متضاد
رجحانات کا فرق واضح ہو جاتا ہے۔ عشرت نے ہدایات ۱۲۱۱ھ/۱۷۹۶ء
میں مکمل کی اور "تصنیف دو شاعر" سے اس کی تاریخ نکالی۔ ہدایات، ملک
محمد جالسی نے اودھی زبان میں شیر شاہ سوری کے عہد میں تصنیف کی تھی۔
اس افسے کو بارہویں صدی ہجری تک کئی شاعر اُردو میں بھی لکھ چکے تھے
جن میں غلام علی دکنی کی ہدایات (۱۰۹۰ھ/۱۶۷۹ء) سید محمد عشق کی
دیپک ہتنگ (۱۱۰۷ھ/۱۶۹۵ء) اور ولی ایلوری کی رتن ہدم (۱۱۳۷ھ/۱۷۲۴ء)
قابل ذکر ہیں۔ حکیم میر ضیاء الدین عبرت نے بھی اسے اُردو میں
لظم کرنا شروع کیا لیکن ابھی یہ کام ادھورا تھا کہ عبرت کا انتقال (۱۲۰۲ھ/۱۷۸۸ء)
میں ہو گیا اور میر غلام علی عشرت نے قدرت اللہ شوق، صاحب تذکرۃ
طبقات الشعرا کی ترغیب پر، ڈیڑھ ماہ کے عرصے میں، جیسا کہ دیباچے میں
صراحت ہے ۱۲۱۱ھ/۱۷۹۶ء میں مکمل کیا۔ غلام علی عشرت، مرزا
علی لطف (صاحب گلشن ہند) کے شاگرد تھے۔ اس کی تفصیل عشرت نے دیباچے

میں یوں دی ہے :

”القصد اوس روز بعد غزل خوانی کے مولوی صاحب (قدرت اللہ شوق) فیض رسالہ سلمہ الرحمن بکمال اشتاق مشفقانہ و بسیار اخلاق اوستادانہ طرف اس غریب کے کہ شاگردی اون کے تلمیذان کرامت بیان کی نھر اپنا جانتا ہے متوجہ ہو کر فرمائے لکھے کہ ایک فرمائش ہماری ہے ، اگر تم خوشی خاطر ہماری کو تکلیف اپنی پر مقدم رکھ کر اقبال اوس کا کرو تو عین سلوک و احسان ہے ۔ میں نے عرض کیا کہ پرچند یہ بیچ میدان اس لائق تو نہیں کہ کچھ کام آپ کا اوس پر موقوف ہو لیکن ۔۔۔ کہ فدوی فرمائش عالی موجب سعادت دارین کا جان کر بیان و دل مصروف ہو ۔ ہمارے مولوی صاحب موصوف نے طوٹی زبان شکر نشان کے بیچ گلستان بیان کے یوں مترجم کیا اور شاہد مائی الضمیر محبت پذیر اپنے کو حجلہ ”سینہ“ سہر گنجینہ سے نکال کر باحد زیور تقریر ۔۔۔ آمیز و باہزاران لباس تحریر بلاغت انگیز اوپر تخت مرصع کلام عشق التیام کے اس طور پر جلوہ نمائش کا دیا ۔ ایک عزیز پر محیز جوان رعنا ہوسف مصر فصاحت و بلاغت کا ماہ گنمان ۔۔۔ و ستالت بازبور علوم دینی آراستہ و بالباس قابلیت و فتون دلیوی پیراستہ نخل ہند گلستان رنگین چاشنی الزائے شکرستان لفظ و معنی شیریں اختر برج سیادت گوہر درج سعادت میر ضیاء الدین نام متخلص بعبرت متوطن شاہجہان آباد خوش باش قصہ رامپور ہمارے آشنا تھے ۔ از بسکہ علم تازہ اور طبع بلند آوازہ زود رس معانی فہم رکھتے تھے ۔ کہ کہ مشق شعر کی بھی فرماتے تھے ۔۔۔ فرمائش اوس خلاصہ دودمان حشمت و اجلال و مسند نشین چار بالاس فضل و کمال کے (نجو خان مرحوم) اولوہوں نے قصہ راجہ رتن سین اور ہمسوات کا کہ پوری میں تصنیف مولانا ملک محمد جانی علیہ الرحمہ کا ہے ، زبان ریختہ میں تصنیف کرنا شروع کیا ۔۔۔ کہ میر ضیاء الدین عبرت کو مرض الموت ہوا اور ساتھ حسرت و غم لاکھائی اس دامتان قدرت بیان کے دارالفنا سے دارالبقا کے قدم رنجہ فرمایا ۔ اب عرصہ سات آٹھ سال کا گزرا کہ کوئی موزوں طبع کچھ کچھ اپنے جی میں سمجھ کر واسطے تمام گزرنے اس کلام درد التیام کے دست انداز نہ ہوا ۔۔۔ سہریان میں اب استدعا اور آرزو ہم مشتاقوں کی یہ ہے کہ بسبب فکر بھاری کے یہ قصہ عجیب و غریب بالی مالہ

سلک نظم آہدار کے آب و تاب انتظام کی ہاوی۔ ۳۳۱۰

عشرت کی اس نثر کا ہائر آگاہ کی نثر سے مقابلہ کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ ہائر آگاہ اسی طرح لکھ رہے ہیں جس طرح وہ بولتے ہیں۔ عشرت کے اسلوب میں بات چیت کا انداز فارسی تراکیب و صفات میں چھپ گیا ہے۔ عشرت کی عبارت فارسی نثر کا لفظی اردو ترجمہ معلوم ہوتی ہے۔ وہ بات جو چار پانچ جملوں میں ادا ہو سکتی تھی پھیل کر عبارت آرائی اور رنگین بیانی میں چھپ گئی ہے۔ اس دور میں عبارت کی یہ رنگینی اردو نثر کا معیار تھی۔ اس پر فارسی کے مسجع و مرصع اسلوب کی گہری چھان ہے جس میں اشعار بھی کثرت سے استعمال کیے جاتے ہیں۔ قافیے کا التزام اور وزن کا احساس بھی مزاج نثر پر حاوی ہے۔ یہ ایک ایسا سائید تھا جس میں ہر قسم کا اظہار ڈھالا جاتا تھا۔ جملے طویل ہیں لیکن یہ اس لیے طویل نہیں ہیں کہ بات یا خیال تہ دار ہے بلکہ معمولی سی بات کو پیچیدہ و پر استعارہ اسلوب میں کہنے کی کوشش کی جا رہی ہے۔ یہاں زور بات پر نہیں بلکہ اسلوب کے اچھے دار بنانے پر ہے تاکہ رنگینی عبارت اور شاعرانہ انداز بیان سے دلچسپی پیدا کی جا سکے۔ خیال میں ادب و علمی نثر کا یہ مقبول اسلوب تھا جس پر لکھنے والے کو محنت شاقہ کرنی پڑتی تھی۔ اس نثر کو بڑھ کر یوں معلوم ہوتا ہے کہ خواص کی اس تہذیب کے پاس اب کہنے کے لیے کچھ نہیں رہا۔ خیال کا ارتقا رک گیا ہے اور یہ تہذیب مرصع سازی کی تہذیب بن کر رہ گئی ہے۔ لیکن وہ تصانیف، جن کے مخاطب عوام تھے، رنگین اسلوب کے بجائے سادہ اور براہ راست اسلوب میں لکھی گئی ہیں۔ مذہبی تصانیف عام طور پر اسی اسلوب میں ملتی ہیں جن کا مطالعہ ہم آگے باب میں کریں گے۔

حواشی

- ۱۔ سرو آزاد : غلام علی آزاد بلگرامی، مرتبہ عبداللہ خاں، ص ۲۰۹، رقاہ عام پریس، لاہور ۱۹۱۳ ع۔
- ۲۔ کلیات عشق : مرتبہ عبد علی احسن مارہروی، مطبوعہ مرقع عالم پریس، برہنہ۔
- ۳۔ سرو آزاد : ص ۲۹۸ - ۲۹۹۔
- ۴۔ عوارف ہندی : کلیات عشق، ص ۱۲۸۔

- ۵۔ عوارفر ہندی : ص ۱۲۸ - ۱۸۰ -
- ۶۔ جرنل خدا بخش لائبریری : شمارہ ۱ پیش گفتار دیباچہ کلیات طیش : مرتبہ عابد رضا بیدار ، ص ۱۲۸ ، پشتہ ۱۹۷۷ ع -
- ۷۔ شمس الیاب فی مصطلحات الهندوستان : مرزا جانت طیش دہلوی ، مرتبہ عابد رضا بیدار ، ص ۱۳۱ ، مطبوعہ جرنل خدا بخش لائبریری ، شمارہ ۲ ، پشتہ ۱۹۷۷ ع -
- ۸۔ تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصنف ، ص ۱۳۵ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ ع - "مصطلحات الهندوستان" میں خود طیش نے "اودھیزنا بننا" کے ذیل میں درد کی رہائی دی ہے اور لکھا ہے کہ "استادی و سولای حضرت درد فرماید" (ص ۱۳۳) جس سے اس بات کا ثبوت ملتا ہے کہ طیش درد کے شاگرد تھے -
- ۹۔ مجموعہ لغز : قدرت اللہ قاسم (جلد اول) ، ص ۳۶۷ ، پنجاب یونیورسٹی ، لاہور ۱۹۳۳ ع -
- ۱۰۔ دو تذکرے (تذکرۂ عشق) : مرتبہ کلیم الدین احمد ، (جلد دوم) ص ۵۵ ، پشتہ ۱۹۶۳ ع -
- ۱۱۔ ایضاً : ص ۵۵ -
- ۱۲۔ بیاض مرزا جان طیش : مضمون ڈاکٹر نجم الاسلام ، ص ۹۶ ، نقوش شمارہ ۱۰۸ ، لاہور ستمبر ۱۹۶۷ ع - "طیش از قید الم یالت رہائی بنوشت" کے ابتدائی چھ لفظوں سے ۱۳۳۱ برآمد ہوئے ہیں - بیاض طیش میں مفتی صاحب العالم کا قطعہ تاریخ رہائی موجود ہے جس کا یہ آخری مصرع ہے -
- ۱۳۔ جرنل خدا بخش لائبریری : نمبر ۲ ، ص ۱۳۲ ، پشتہ ۱۹۷۷ ع -
- ۱۴۔ دیوانہ عزت : مرتبہ عبدالرزاق قریشی ، بمبئی ۱۹۶۲ ع -
- ۱۵۔ دیوان عزت : مرتبہ عبدالرزاق قریشی ، ص ۱ ، ادبی پبلشرز بمبئی ۱۹۶۲ ع -
- ۱۶۔ ایضاً : ص ۲ -
- ۱۷۔ صبح گلشن : نواب علی حسن خان ، ص ۴۵ ، مطبع شاہجہانی بھوپال - ۱۹۶۵ء -
- ۱۸۔ مجموعہ انصاف (قلبی) : غزولہ انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی -
- ۱۹۔ کلیات سودا : (جلد دوم) ، ص ۴۴ ، لولکشور لکھنؤ ۱۹۳۲ ع -
- ۲۰۔ تذکرہ نتائج الانکار : محمد قدرت اللہ خان گوباسوی ، ص ۶۲ - ۶۳ ، مطبع کش راج ، مدراس ۱۹۵۹ء -

۲۱۔ ایضاً : ص ۶۳ -

۲۲۔ تذکرۃ صبحِ وطن : بہ نعت خاں اعظم ، ص ۹ ، مطبع کش راج مدراس ۱۸۳۲ع -

۲۳۔ یہ سب تصانیف خطوطات کی شکل میں انجمن ترقی اردو کراچی پاکستان کے کتب خانے میں موجود ہیں اور باقی کا ذکر بہ عبدالقادر سروری نے اپنے مضمون ”بہد باقر آگاہ — ان کی حیات ، تصنیفات اور دیوان“ مطبوعہ سہ ماہی اردو اورنگ آباد دکن ، اپریل ۱۹۲۹ع میں کیا ہے ۔ دیوان ہندی کا اردو دیباچہ بھی اس مضمون میں شامل ہے ۔

۲۴۔ دیباچہ ہشت بہشت : بہد باقر آگاہ ، خطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۔
۲۵ و ۲۶۔ ایضاً ۔

۲۷۔ دیباچہ ریاض الجنان (قلمی) : انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۔

۲۸۔ دیباچہ محبوب القلوب (قلمی) : انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۔

۲۹۔ اس کی تاریخ تصنیف باقر آگاہ نے اس شعر کے دوسرے مصرع سے ظاہر کی ہے :

ہوا بالغ دعا سے زمزمہ منج گلشن واز حسن و عشق آباد

*۱۲۱۰

خطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۔

۳۰۔ ریاض الجنان : (قلمی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۔

۳۱۔ مطبوعہ رسالہ سہ ماہی ”اردو“ ، ص ۲۹۸ - ۳۰۹ ، اورنگ آباد ، اپریل ۱۹۲۹ع -

۳۲۔ ”ہائے میر عشرت“ مادۃ تاریخ ہے جو عبدالملک ممتاز بریلوی نے لکلا تھا ۔
۔۔۔ تذکرۃ کامران رامپور : مرتبہ احمد علی خاں شوق ، ص ۳۰۲ ، مطبوعہ پٹنہ پریس دہلی ۱۹۲۹ع ۔

۳۳۔ ہمنامت : مؤلفہ دو شاعر عشرت و عبرت ، ص ۳ ، مطبع منشی لونگشور کالجور ۱۸۸۵ع -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۱۰۰۰ "می گوید لغیر حقیر برکت الله اویسی حسینی الواسطی البکراسی که از مدتی دو ساریره استقامت دارد - اکثر امثال ہندی از زبان عوام می شنید و دوسے معانی آن می دوید - چون دہد کہ رسوزات معارف و اشارات حقایق از آنها می شوند دہد پس شرح آن امثال موافق وجدان و حال مبودہ دریں مختصر گنجالید و این چند سطر ازین کوشید کہ مستمعان بر غلط نروند بلکه ازین راہ رہ ہفت برند -"

ص ۱۰۰۵-۱۰۰۴ "پوشیدہ بمالد کہ اصطلاحات مرقومہ این لفظہ متنوع است بر دو نوع ، نوعی را بمحاورۃ عوام اختصاص و نوعی از روزمرۃ خواص علی ای حال ہر چہ در محاورۃ آن دیار مستعمل است برائے دور دستان مستند و آنہم در روزمرۃ آن بلاد مروج است عزیزان ہمہ را سند - چہ شعر ہندی عبارت از زبان موضوع دہل است ، ہر چہ مطابق آن باشد صحیح و آنہم ورائے آلت غلط و قبیح - بالجملہ حرفے چند مرقوم نمود -"

ص ۱۰۱۱ "در خیابان کرفالک ہمچو دے سروے سر لہ بر کشیدہ و از گل زمین مدراس مثل او کیے رنگ افروز لہ گردیدہ -"

ص ۱۰۱۱ "کثرت تصانیف عربی و فارسی و ہندی قریب پنجاہ ہزار و شش صد بیت دو لکون شنی سواہیر شہادت است . . . از فیض بساوار مردم این دیار بکمال رسیدند -"

مذہبی تصانیف اور اسالیب

انہارویں صدی کے حوصلہ شکن حالات نے مذہب کے اعیاء کے لیے راستہ ہموار کیا اور اردو لٹر میں ایسی تصانیف سامنے آئیں جن میں علم دین کو عوام تک پہنچا کر ان میں اصلاح اور زندگی کا نیا حوصلہ پیدا کرنے کی کوششوں کا شعور ملتا ہے۔ یہ کام اس دور میں مسلمان علماء نے بھی کیا اور یورپ کے ان عیسائی مبطلوں نے بھی جو برعظیم کے انتشار سے فائدہ اٹھا کر عیسائی مذہب کی تبلیغ میں مصروف تھے اور اردو زبان کو اپنے اس مقصد کے لیے استعمال کر رہے تھے۔ مسلمان علماء کی زبانہ تر کتابیں ترجمہ و تفسیر قرآن، تصویب اور عرم کی مجالس کی ضرورت کے موضوعات کا احاطہ کرتی ہیں جب کہ عیسائی مبطلوں کی تالیفات اردو زبان کی قواعد و لغت اور بائبل سے متعلق ہیں۔ جیسے قرآن مجید کا پہلا ترجمہ اس صدی میں ہوا اسی طرح بائبل اور بھگوت گیتا کے تراجم کی پہلی کوششیں بھی اسی صدی میں ہوئیں۔

عہد فرخ سیر میں بھوپال کے قاضی محمد معظم سنہیل کی ”تفسیر ہندی“ کا ذکر آتا ہے جس کا قلمی نسخہ ۱۱۳۳ھ نورالعین مرحوم کے کتب خانے میں تھا^۱ لیکن یہ اب نایاب ہے۔ مولوی عبدالحق نے دکن کے سید بابا قادری کی تفسیر قرآن کا ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ یہ ۱۱۳۵ھ/۲۵ - ۱۸۳۳ء میں مکمل ہوئی۔^۲ لیکن یہ تفسیر ۱۱۳۵ھ میں نہیں بلکہ ۱۱۳۴ھ/۳۲ - ۱۸۳۱ء میں مکمل ہوئی اور انیسویں صدی سے تعلق رکھتی ہے۔ اس تفسیر کی جلد اول ادارۃ ادبیات اردو حیدرآباد دکن میں ہے جو پہلے ہندوہ ہاروں پر مشتمل ہے۔ اس کا مادۃ تاریخ ”تفسیر تنزیل“ ہے جس سے ۱۲۴۷ء برآمد ہوئے ہیں۔^۳ بعد کے ہندوہ ہاروں کی تفسیر انہن ترقی اردو پاکستان گزراچی کے ذخیرے میں موجود ہے^۴ اور اس کے ترقیے میں کاتب کی غلطی سے ۱۲۴۷ء کے بجائے ۱۱۳۵ھ لکھا گیا ہے۔ لیکن اس سے پہلے کہ ہم تفاسیر و تراجم کا ذکر کریں، فضل علی فضل

کی ”کربل کتھا“ کا مطالعہ کر لیا جائے جو ۱۱۳۵ھ/۳۳ - ۱۲۲۱ع میں لکھی گئی اور جس پر ۱۱۶۱ھ/۳۸ - ۱۲۴۵ع میں فضل نے نظر ثانی کی ۔

اس دور میں فارسی کا رواج تیزی سے کم ہو رہا تھا اور مذہبی مجلسوں میں بھی اردو کا استعمال بڑھ رہا تھا تاہم سننے والوں سے براہ راست خطاب کر کے مذہبی جذبات کو بیدار کیا جا سکے ۔ اس ضرورت نے فضل علی فضل کو ”سلا“ حسین واعظ کاشفی (م ۱۱۹۱ھ/۵ - ۱۲۵۰ع) کی تصنیف ”روضۃ الشہدا“ کے کسی خلاصے کو اردو میں ترجمہ کرنے کی طرف راغب کیا ۔ واعظ کاشفی اہل دور کے ایک عظیم مصنف تھے جن کی تصانیف ”جواہر التفسیر“ اور ”تفسیر حسینی“ بڑی قدر و منزلت کی نظر سے دیکھی جاتی تھیں ۔ ”اخلاق حسنی“ اور ”انوار سبلی“ تو صدیاں گزر جانے کے باوجود آج بھی فارسی ادب میں کلاسیک کا درجہ رکھتی ہیں ۔ ”روضۃ الشہدا“ صدیوں تک ایران ، ترکی اور ہندوستان میں مجلسوں میں پڑھ کر سنائی جاتی رہی ہے ۔ یہ کتاب اپنے الدلزل بیان ، دلائل طرز اور خطباتہ اسلوب کی وجہ سے اتنی مقبول تھی کہ ایسی مجلسوں کا نام ، جہاں یہ پڑھ کر سنائی جاتی تھی ، ”روضۃ خوانی“ پڑ گیا تھا ۔ فضل کی ”کربل کتھا“ کی بنیاد چونکہ اس کتاب پر قائم ہے اس لیے اس کے ترجمے اور تلخیص میں بھی وہ غویاں پیدا ہو گئی ہیں کہ ”کربل کتھا“ اس دور کی اردو نثر کی ایک قابل ذکر کتاب بن گئی ہے ۔

فضل علی فضل کے حالات زندگی نامعلوم ہیں ۔ ”کربل کتھا“ کے اس جملے سے کہ ”ابتدائے من رشد و تمیز سے تا اب تک کہ سن عزیز اوس کے نے حدود عشرین سے دو تین منزل تجاوز کیا ہے“ ۵۰ یہ بات واضح ہوتی ہے کہ ۱۱۳۵ھ/۳۳ - ۱۲۲۱ع میں جب فضل نے ”کربل کتھا“ کا پہلا نقش تیار کیا ان کی عمر ۲۲، ۲۳ سال تھی ۔ ”کربل کتھا“ کے پہلے نقش کا سال تصنیف فضل نے اس طے کے لفظ ”مظہر“ سے نکالا ہے :

یہ جو لعل ہوا ہے اب تصنیف
پیر گیسر ثواب و فیض بشر
چاہا تسارخ اوس کی بولا فروش
شیعوں کی بہسات کا ”مظہر“

(۱۱۳۵ھ)

اور نظر ثانی کی یہ تاریخ تھی :

برگس از من گشت ، نیکی یاد

بجہاں نامش ہم بہ نیکی یاد

۱۱۶۱ھ

مطبوعہ نسخے میں غلطی کے مطابق ۱۱۶۱ھ/۸۰۸ - ۱۷۳۷ع لکھا ہوا ہے لیکن اس شعر کے دونوں مصرعوں سے ۱۱۷۰ھ برآمد ہوئے ہیں۔ اگر دونوں مصرعوں میں ”ہم“ کو ”نیکی“ سے ملا کر ”نیکی“ پڑھا جائے تو پھر اس سے ۱۱۶۰ھ نکلتے ہیں جب کہ فعلی نے ۱۱۶۱ھ لکھا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ ایک کا لرق تاریخ گوئی میں جائز سمجھا جاتا ہے۔ یہ سنہ اس لیے بھی فریئر نیاس ہے کہ ”نظرنانی کے وقت فعلی نے لافعات میں احمد شاہ بادشاہ کی مدح میں اشعار کا اضافہ کیا ہے اور احمد شاہ ۱۱۶۷ھ/۱۷۵۳ع میں معزول ہو چکا تھا۔“ ۱۱۶۱ھ میں احمد شاہ ابدالی کو بفل فوجوں نے شکست دی۔ جد شاہ کی وفات بھی اسی جنگ کے فوراً بعد ہوئی اور احمد شاہ بھی اسی سال تخت نشین ہوا۔ اس لحاظ سے بھی اور احمد شاہ بادشاہ کی مدح میں اشعار کے پھر نظر ”گربل کتھا“ کی نظرنانی کا سنہ ۱۱۶۱ھ/۸۰۸ - ۱۷۳۷ع ہی صحیح معلوم ہوتا ہے۔ ”گربل کتھا“ کے دیباچے میں فعلی نے لکھا ہے کہ :

”سبب تالیف اس مجموعہ“ محمودہ کا اور باعث تصنیف اس نسخہ“ محمودہ کا . . . موسوم بہ گربل کتھا اس سبب ہوا کہ قیلہ“ حقیقی اور گمبہ“ حقیقی میرا نواب مستطاب ، معلی القاب ، شرافت مآب . . . اعنی نواب بابا ام نواب شرف علی خان سلمہ الملک المتان شرف قدروہ“ و شرح صدرہ“ . . . سایہ بلند ہاید اوس غلام دوازدہ امام کا بچہ عاصی رہتی کے سر پر سلامت رکھے ہر سال تعزیم حضرت ابا عبد اللہ الحسین علیہ الصلوۃ والسلام کا یہ خلوص نیت القرون محل غنی بہ موجب حدیث شریف کہ التقیہ دینی و دین آبائی و التقیہ جنتہ بوجہ احسن پیا لانا تھا۔“ (ص ۳۶ و ۳۷)

اس عبارت سے جس میں نواب شرف علی خان کو ”قیلہ“ حقیقی ، گمبہ“ حقیقی بابا ام“ اور ”سرپر سلامت رکھے“ کے الفاظ سے یاد کیا ہے ، معلوم ہوتا ہے کہ نواب شرف علی خان فضل علی فضل کے والد محترم تھے۔ اس عبارت سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ تعزیم داری چھپ کر گرتے تھے۔ چھپ کر تعزیم داری کرنے کا سبب یہ ہو سکتا ہے کہ جد شاہ بادشاہ نے عبد اللہ خان

(م ۱۱۳۵/۱۷۲۳ع) اور سید حسین علی خان (۱۱۳۲/۱۷۲۰ع) سے نجات حاصل کر کے ان کے افراد خاندان پر جلسہ جلوس اور ایک چمک جمع ہونے پر ابتدائی لگا دی ہوں تاکہ ساداتِ بارہہ دوبارہ مر نہ اٹھا سکیں۔ اسی لیے اس خاندان کے افراد تعزیر داری بھی چھپ کر گزرتے تھے۔ غالب گمان یہ ہے کہ نواب شرف علی خان کا تعلق بھی ساداتِ بارہہ سے تھا۔ ڈاکٹر نجم الاسلام نے لکھا ہے کہ ”فضل نے ”کربل کتھا“ میں حرف ”گو“ کے ساتھ نون غنہ کا دم چھلا پت ہی کثرت سے لگایا ہے۔ یہ خصوصیت بقول الشا اس زمانے کے ساداتِ بارہہ کی تھی جیسا کہ دریائے لطافت میں مذکور ہے۔“^{۸۸} شاید اسی وجہ سے ۱۱۳۵ء سے ۱۱۶۱ء (۱۷۲۳ع - ۱۷۴۸ع) تک فضل نے ”کربل کتھا“ کو عام نہیں کیا اور ۱۱۶۱ء/۱۷۴۸ع میں جب ہند شاہ کی وفات ہوئی تو نظر ثانی اور احمد شاہ کی مدح میں اشعار کا اضافہ کر کے اسے شائع کیا۔ اس بحث سے یہ معلوم ہوا کہ فضل علی فضل ۱۱۶۲ - ۱۱۲۳/۱۷۱۰ - ۱۷۱۱ع میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد کا نام نواب شرف علی خان تھا جو ساداتِ بارہہ سے تعلق رکھتے تھے۔ ۱۱۳۵ء میں فضل نے ”کربل کتھا“ کا پہلا نقش تیار کیا اور ۱۱۶۱ء میں نظر ثانی کے بعد اسے شائع کیا۔ یہ فضل، ہند شاہ اور احمد شاہ کے دور میں موجود تھے۔ ”کربل کتھا“ کی وجہ تالیف میں فضل نے لکھا ہے کہ :

”ہندہ حقیر پر نصیر حسب الارشاد اوس قبلہ گاہ کے خاص روضۃ الشہدا ... کا سوناٹا تھا لیکن معانی اوس کے لساء و عورت کی سمجھ میں نہ آئے تھے اور فقراتِ ہرسوز و گداز اوس کتابِ مذکورہ کے بسیب لغات فارسی اون کون نہ رلائے تھے۔ اکثر اوقات بعد کتاب خوانی کے سب یہ مذکور کرتے کہ حد حیف و حد ہزار افسوس جو ہم کم نصیب عبارت فارسی نہیں سمجھتے اور رونے کے ثواب سے بے نصیب رہے۔ ایسا کوئی صاحبِ شعور ہونے کہ کسی طرح من و عن پسں سمجھاوے اور ہم سے بے سمجھوں کو سمجھا کر رلاوے۔ مجھ احقر افتر کی خاطر میں گزرا کہ ترجمہ اس کتاب کا برنگینی عبارت و حسن استعارات ہندی قریب الفہم عامہ مومنین و مومنات کیجیے تو بموجب اس کلام

۸۸۔ سالِ تصنیف اور سالِ نظر ثانی کے سلسلے میں تفصیلی بحث ”حواشی“ میں حاشیہ نمبر ۷۷ کے ذیل میں دیکھیے۔ (ج - ج)

بالضام کے . . . بڑا ثواب با صواب لہجے . . . پیر دل میں یہ گزرا
 کہ ایسے کام گرام کون عقل چاہیے کامل اور مدد کسو طور کی ہووے
 شامل . . . و لہذا پیش ازیں کوئی اس صنعت کا خبر ہوا غفر اور
 اب لگ ترجمہ فارسی یہ عبارت ہندی نہیں ہونے مستح -
 (ص ۳۷ - ۳۸)

اس اقتباس سے یہ واضح ہوا کہ فضل علی فضلی نے ”کرہل گتھا“ مجلسوں کی
 ضرورت کے لیے ترجمہ کی اور اس میں رنگینی عبارت کے ساتھ اس بات کا خیال
 رکھا کہ اس کی زبان اہلر مجلس اور خصوصاً عورتوں کے لیے مرہب الفہم ہو -
 فضلی نے اپنی اولیت کا جو دعوٰی کیا ہے وہ یہی ہے کہ اب تک روضۃ الشہدا
 کا ترجمہ یہ عبارت ہندی کسی نے نہیں کیا اور یہ کام پہلی مرتبہ الہوی نے
 انجام دیا ہے - فضلی کے اس دعوے کے معنی اسی دائرے تک محدود ہیں -

فضلی اپنے دور کے کوئی قابل ذکر شاعر نہیں تھے - ”کرہل گتھا“ ایک
 حدود معلوم کے پیش نظر تالیف کی گئی تھی اور ایک حدود خلقے میں ، خاص
 طور پر اپنے خاندان کی مجلسوں میں ، بڑھ کر سنائی جاتی تھی - فضلی کا ذکر
 کسی معاصر تذکرے میں بھی نہیں ملتا - منشی کریم الدین نے ”کرہل گتھا“
 کی تالیف کے کوئی سو سال بعد اپنے تذکرے ”طبقات الشعراء ہند“ (مطبوعہ
 ۱۸۳۸ع) میں پہلی بار فضلی کا ذکر کیا اور ان کی عبارت کو محاورات قدیم کی
 وجہ سے ”اچھا“ قرار نہیں دیا - لیکن ”کرہل گتھا“ کے اُس نسخے سے ،
 جو کریم الدین کے پاس تھا ، اپنے تذکرے میں طویل اقتباس درج کیے - اس
 کے بعد یہی اقتباسات مختلف تصانیف میں بار بار نقل ہوتے رہے اور الہی کے
 حوالے سے فضلی کا نام ، اردو نثر کے تعلق سے ، تاریخ کے صفحات پر نظر آتا رہا
 لیکن خود ”کرہل گتھا“ نظروں سے اوجھل رہی - کریم الدین نے گارہاں دلتی
 کہ وہی اس سلسلے میں معلومات فراہم کریں - گارہاں دلتی لکھتا ہے کہ :

”لاکٹر امبرنگر کے پاس اس کتاب کا فلس نسخہ ہے جو دہلی سے
 ۱۸۵۰ع میں شائع ہوا تھا - مندرجہ بالا تفصیلات کریم الدین کے
 ذریعے حاصل ہوتی ہیں - ان کا خیال ہے کہ اس کتاب کو دور جدید
 کی کتابوں کی صف میں جگہ نہیں مل سکتی کیونکہ اس دور کی کتابوں
 کا انداز بیان زیادہ شکستہ اور سلیس ہے . . . بہر حال کریم الدین کے
 مطابق فضلی کی کتاب کو یہ اولیت ضرور حاصل ہے کہ وہ روضۃ الشہدا
 کا اردو میں سب سے پہلا ترجمہ ہے -“

۱۹۵۴ء میں ڈاکٹر مختار الدین احمد یورپ گئے تو قاضی عبدالودود نے ان سے ”کرہل کنہا“ کو تلاش کرنے کے لیے کہا۔ ۱۹۵۶ء میں جب وہ واپس آئے تو کرہل کنہا کی عکسی نقل اپنے ساتھ لائے جو انہیں تلاش و جستجو کے بعد ٹوبنگن (جرمنی) میں ذخیرۂ اسپرنگر سے دستیاب ہوئی تھی جس کی دلچسپ داستان انہوں نے کرہل کنہا کے مقدمے میں سنائی ہے۔ اس کے کچھ عرصے بعد کرہل کنہا کی ایک نقل ڈاکٹر خواجہ احمد فاروق نے ٹوبنگن سے حاصل کی اور ۱۹۶۱ء میں اسے طبع کر کے یکم اپریل ۱۹۶۱ء کے ایک جلسے میں عملہ منتخبہ کے ساتھ پشت جواہر لال نہرو کو پیش کی^{۱۰} لیکن طباعت کے باوجود کرہل کنہا شائع نہیں کی گئی۔^{۱۱} اکتوبر ۱۹۶۵ء میں مالک رام و مختار الدین احمد کی سلفی سے مرتبہ کرہل کنہا شائع ہو کر شائقین ادب تک پہنچی لیکن یہ بھی کرہل کنہا کی پہلی اشاعت نہیں تھی بلکہ، جیسا کہ کریم الدین نے گارسان دتاسی کو بتایا اور جس کا حوالہ اوپر آچکا ہے، کہ ”ڈاکٹر اسپرنگر کے پاس اس کتاب کا ایک غلط نسخہ ہے جو دہلی سے ۱۸۵۰ء میں شائع ہوا تھا۔“ اس کے معنی یہ تھے کہ کرہل کنہا ۱۸۵۰ء میں بھی دہلی سے شائع ہوئی تھی۔ اس بات کی تصدیق ”سورہ ثانی و مغربی کے اخبارات و مطبوعات“^{۱۲} سے بھی ہوتی ہے جس میں بتایا گیا ہے کہ ”ذہ مجلس“ مطبع العلوم دہلی سے ۲۰۰ کی تعداد میں چھپی تھی۔ ایک کتاب کی قیمت آٹھ آنے تھی اور جب یہ رپورٹ ۱۸۵۰ء میں مرتب ہوئی، اس کی سو کاپیاں فروخت ہو چکی تھیں۔ کریم الدین کے ان الفاظ سے کہ ”اس کتاب کو تمام میں نے دیکھا۔ وہ میرے پاس موجود تھی“^{۱۳} اس بات کی تصدیق ہوتی ہے کہ انہوں نے اس مطبوعہ نسخے سے اپنے تذکرے میں طویل اقتباسات درج کیے تھے اور اسی مطبوعہ نسخے کے حوالے سے، جس کی بنیاد اسپرنگر کے نسخے پر رکھی گئی تھی، انہوں نے گارسان دتاسی کو بھی معلومات فراہم کی تھیں۔ اگر کریم الدین نے کرہل کنہا کا یہ نسخہ، جیسا کہ ڈاکٹر مختار الدین احمد نے لکھا ہے، اسپرنگر کو دیا ہوتا تو وہ گارسان دتاسی کو یہ بھی لکھنے کہ اسپرنگر والا نسخہ میرا ہی دیا ہوا ہے اور اگر ان کے پاس اس کے علاوہ کوئی اور نسخہ ہوتا تو وہ گارسان دتاسی کو اس کے بارے میں بھی معلومات فراہم کرتے، لیکن انہوں نے ایسا نہیں کیا۔ اس سے یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ کریم الدین کے پاس کرہل کنہا کا کوئی اور نسخہ نہیں تھا۔ کریم الدین نے اپنے تذکرے میں شاید مطبوعہ نسخہ ۱۸۵۰ء سے اس اقتباسات درج کیے تھے اور یہ مطبوعہ نسخہ اسپرنگر کے

لسخے پر مبنی تھا۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ جب ۱۸۵۰ع کے مطبوعہ
 لسخے کا متن اسپرنگر کے قلمی نسخے پر مبنی تھا تو پھر ۱۹۶۵ع کی مطبوعہ
 کراہل کنھا، جو اسپرنگر کے قلمی نسخے پر مبنی ہے، اور ان طویل اقتباسات
 میں، جو کریم الدین نے اپنے تذکرے طبقات الشعرائے ہند میں دیے ہیں، کیوں
 فرق ہے؟ ہم نے ان دونوں کا مقابلہ کیا اور اس نتیجے پر پہنچے کہ ان دونوں
 میں کوئی بنیادی فرق نہیں ہے۔ ۱۸۵۰ع کے مطبوعہ نسخے (دہ مجلس) میں، جس
 سے کریم الدین نے اقتباسات دیے ہیں، مرتب نے چلو کام کئے ہیں۔ ایک یہ کہ
 اس کا املا مروجہ املا کے مطابق کر دیا ہے، مثلاً سونانا کو سُناتا، سوننے
 میں کو سُننے ہیں، کوہی کو کہی وغیرہ کر دیا ہے (انیسویں صدی کے املا
 میں واو کے بجائے ہش کا استعمال بیماری سمجھا جانے لگا تھا)۔ دوسرا یہ کہ
 بہت سے قدیم الفاظ کی جگہ مروجہ زبان کے الفاظ رکھ دیے ہیں۔ مثلاً غلیص کی
 جگہ خلاصہ، لساء و عورات کی جگہ عورتیں، کون، مون کی جگہ کو اور میں،
 پھر کی جگہ پھر اور حسب الطواہش کی جگہ حسب خواہش وغیرہ کر دیا ہے۔
 تیسرے یہ کہ جہاں فعلی نے عبارت آرائی کی تھی وہاں سے ایسے جملے یا فقرے
 نکال دیے ہیں جن سے مفہوم متاثر نہ ہو۔ اسی طرح صفات و اسمائے صفات بھی
 گہیں کہیں نکال دیے ہیں مثلاً نسخہٴ اسپرنگر مطبوعہ ۱۹۶۵ع کے صفحہ ۳۷
 کی عبارت سے ”قبیلہ“ حقیقی اور کعبہ“ تخلیقی میرے نواب مستطاب معنی القاب“ کے
 بعد دو سطریں نثر کی اور ۵ اشعار لازمی کے چھوڑ کر اس کا سرا ”الغنی نواب
 بابا ام نواب شرف علی خان سلمہ اللہ الملک المنان“ سے ملا کر چار پانچ الفاظ،
 ایک شعر اور ڈھائی سطریں نثر کی چھوڑ کر پھر اس کا سرا ”ابو سال تعزیزہ حضرت
 ابا عبد اللہ الحسین۔۔۔“ سے جوڑ دیا ہے۔ چوتھا کام یہ کیا ہے کہ بعض
 جملوں کو اس دور کے روزمرہ و محاورہ کے مطابق بدل دیا؛ مثلاً اسپرنگر کے
 نسخے کا یہ جملہ ”ایک شخص میرے ہی ساتھ آگیا“ کریم الدین کے اقتباس
 میں ”ایک شخص میرے ہی ساتھ کا آیا، اوس نے گہا“ کی صورت میں ملتا
 ہے۔ اسی طرح ”اوس روضہ“ متروہ میں کیا دیکھتا ہوں کہ مانند عبارت حضرت
 قدم شریف ہے“ کے بجائے کریم الدین کے اقتباس میں ”اوس روضہ“ متروہ میں
 گیا۔ دیکھتا ہوں کہ مانند عبارت حضرت قدم شریف کے، کی ہے“ کی صورت
 میں نظر آتا ہے۔ مرتب نسخہٴ مطبوعہ ۱۸۵۰ع نے یہ سب کام اس لیے کیے
 کہ یہ کتاب اس دور کے پڑھنے والوں کے زبان و بیان کے مطابق ہو جائے۔
 ان ماری تبدیلیوں کے باوجود کریم الدین نے گزراں دہاسی کو یہ لکھا کہ

”اس کتاب کو دور جدید کی کتابوں کی صف میں جگہ نہیں مل سکتی کیونکہ اس دور کی کتابوں کا انداز بیان زیادہ شگفتہ اور سلیس ہے“ اور خود اپنے تذکرے میں یہ لکھا کہ ”اٹنا قصور ہے کہ عبارت اچھی نہیں یعنی بول چال اور محاورات متقدمین کے ہیں۔“ ۱۳۴۰ عبارت میں اسی قسمی اور حذف و تسمیح کی وجہ سے ”دہ مجلس“ کے نام سے ”کربل کتھا“ کا ۱۸۵۰ء کا مطبوعہ نسخہ مختصر لکھا۔ اس لیے یہ کہنا کہ ”مزید نظر ثانی اور اضافے کے بعد کربل کتھا کی جو صورت بنی وہ وہی ہے جو نسخہ“ امپرنگر کی صورت میں سامنے آئی ۱۵ اور کربل کتھا کے نسخہ“ امپرنگر کو فضلی کی آخری عمر کے تکمیل شدہ نسخے کی نقل سمجھنا مناسب نہ ہے۔“ ۱۶

واعظ کاشفی کے روضۃ الشہداء میں دس باب ہیں اور ایک خاتمہ ہے لیکن کربل کتھا میں فضلی کے دیباچے اور مقدمے کے علاوہ فاتحات بھی شامل ہیں جو اردو نظم میں ہیں۔ دیباچہ اور مقدمہ تو خود فضلی کا ہے لیکن فاتحات کے بارے میں کچھ نہیں کہا جا سکتا کہ آیا یہ بھی اس فارسی خلاصے میں شامل تھے جس سے فضلی نے ترجمہ کیا ہے یا یہ خود فضلی کا اضافہ ہیں۔ فاتحات کے بعد بارہ مجلسیں ہیں۔ ان کے بعد ”خاتمہ“ کے عنوان کے تحت پانچ فصلیں ہیں۔ پہلی مجلس میں لیس کریمؑ کے وصال کا بیان ہے۔ اس میں حضرت ”حسن“، ”حسین“، علی و فاطمہ کی قربت اور انحضرتؑ کی ان سے غیر معمولی محبت کے بیان سے اپنے خاص موضوع کے لیے سنیے والوں کے ذہن کو تیار کیا گیا ہے۔ دوسری مجلس میں حضرت فاطمہ کے وصال کی تفصیلات دی ہیں۔ بیان بھی اس محبت کو، جو حضرت فاطمہ کو حضرت علی اور حضرت حسن و حسین سے تھی، نمایاں کر کے شعوری طور پر حضرت حسن اور حسین کے کرداروں کو ابھارا گیا ہے۔ تیسری مجلس میں حضرت علی کے وصال، ”برسال“ کا بیان ہے۔ چوتھی مجلس میں حضرت حسن کے وصال کا بیان ہے اور ایسویہ دلائل کے چمکانے پر اسماء کا حضرت حسن کو زہر دینے کی تفصیلات ”بر اثر پیرائے میں دی گئی ہیں۔ پانچویں مجلس میں امام ”حسین“ کے ایما پر ”مسلم بن عقیل کے کولے جانے اور شہید ہونے کی تفصیلات درج کی گئی ہیں۔ چھٹی مجلس میں، جو اظہارِ بیان کے اعتبار سے ”کربل کتھا“ کا سب سے موثر حصہ ہے حضرت ”مسلم“ کے دو بیٹوں محمد اور ابراہیم کی شہادت کا بیان ہے جن کے سر کاٹ کر دریائے فرات میں بہا دیے گئے تھے۔ ساتویں مجلس میں حضرت ”عمر“ کی بے ادبی و شجاعت کا بیان ہے جو میدانِ جنگ میں سب سے پہلے شہید ہوئے۔ آٹھویں مجلس میں حضرت قاسم کا بیان ہے۔ میدانِ جنگ میں جانے سے پہلے امام حسین

اپنی بی بی سے ان کی شادی کرتے ہیں اور شادی کے فوراً بعد وہ بھی دارِ شجاعت دہتے ہوئے شہید ہو جاتے ہیں۔ نویں مجلس میں عباس علیہ السلام کی شہادت کا بیان ہے۔ دسویں مجلس میں شبیر رسول حضرت علی اکبر کی شہادت کی تفصیلات دی گئی ہیں۔ گیارھویں مجلس میں علی اصغر کی شہادت کا بیان ہے اور بارھویں مجلس میں امام حسین کی شہادت کا بیان ہے جس کے لیے گیارہ مجلسوں میں سترے والوں کے ذہن کو تیار کیا گیا تھا۔ ان کے بعد ”غامہ“ ہے اور ”غامہ“ کی پہلی فصل میں نتیجے کا بیان ہے۔ دوسری فصل میں وہ واقعات بیان کیے گئے ہیں جب یزید کے کارندے امام حسین کے سر کو ملکہ شام لے کر جاتے ہیں۔ یہاں عجیب و غریب اور مافوق الفطرت واقعات و کرامات کے بیان سے سناں ہالدا گیا ہے۔ تیسری اور چوتھی فصل میں اسی قسم کے اور واقعات بیان کر کے سترے والوں میں رونے کے جذبات پیدا کیے گئے ہیں۔ پانچویں اور آخری فصل میں چہلم کا بیان ہے۔ یہ ہے ”کرل کتھا“ کی ترتیب جو کم و بیش کاشفی کے روضۃ الشہدا کے مطابق ہے۔

ساری کتاب میں جہاں شدتِ جذبات کے اظہار کا موقع آتا ہے، وہاں نظم سے کام لیا گیا ہے۔ مدحِ ائمہ، مناقب اور خصوصیت کے ساتھ مرثیوں سے بھی کام لیا گیا ہے۔ مرثیوں کے ارتقا کی تاریخ میں فضل کی ان مرثیوں کا مطالعہ بھی دلچسپی سے خالی نہیں ہے۔ اس میں مرثیے مرثیے بھی ہیں اور غمیں مرثیے بھی۔ ”کرل کتھا“ کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ یہ کتاب الگ الگ لکڑیوں کا مجموعہ نہیں ہے بلکہ ایک مجلس کا دوسری مجلس سے گہرا رشتہ قائم رہتا ہے اور پڑھنے یا سننے والا ایک مجلس میں گزر دوسری مجلس کے لیے ذہنی طور پر تیار رہتا ہے۔ واقعات کو اس طور پر ترتیب دیا گیا ہے اور اس ترتیب سے ایک ایسا تسلسل پیدا کیا گیا ہے کہ ”کرل کتھا“ کی ساری مجلسیں اور غامہ کی پانچوں فصلیں ایک وحدت بن جاتی ہیں۔ ”کرل کتھا“ میں ایک ایسی تصنیف کی طرح وحدتِ فکر، وحدتِ بیان اور وحدتِ اثر کی خصوصیات موجود ہیں۔ یہ سب خصوصیات ”ملا کاشفی کی روضۃ الشہدا میں سے فضل کی ”کرل کتھا“ میں آتی ہیں۔ جزئیات نگاری روضۃ الشہدا کی خصوصیت ہے لیکن ”ملا کاشفی نے جزئیات میں اختصار کو اس درجہ ملحوظ رکھا ہے کہ سننے یا پڑھنے والا اکتانہ نہ جائے۔ اس کے لیے کاشفی نے جزئیات کو اختصار کے ساتھ بیان کر کے واقعات کی رفتار اس طرح تیز کر دی ہے جسے فلم دیکھتے ہوئے بہت سے مناظر تیزی کے ساتھ ہماری آنکھوں کے سامنے آتے ہیں اور غائب ہو جاتے ہیں لیکن ان کے اثرات اس واقعے کو ابھارنے اور ذہن نشین کرنے میں مدد کرتے ہیں۔ یہی

خصوصیت گرہل کتھا میں موجود ہے ۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے یہ چند جملے دیکھئے ۔ حضرت "مر میدان جنگ میں عمرو سعد کو لٹکارتے ہیں ۔ یہاں جزئیات موجود ہیں لیکن اختصار نے واقعات کی رفتار کو تیز کر دیا ہے اور ہم جاری تصویر ایک ہل میں دیکھ لیتے ہیں :

"اب ہر آگے آ ، کتھا "اے عمرو سعد ! حسین سالہ لڑے گا ؟" کہا "ہاں" ۔ ہر کتھا "اس لڑائی میں بہت دن بے سر ہوئیں گے ۔" پھر ہر گھوڑا پھیرا ، میدان میں آ ، اپنے بھائی کوں کتھا "اے بھائی میں نے بہشت اختیار کیا" اور گھوڑا اٹھا حضرت ہاس آ ، پیادہ ہو ، رکاب مبارک چوم ، مونہ اپنا ذوالجناح کے "سوں پر رکھ ، کتھا "ہا ابن رسول اللہ بھیجے گئے نہ تھا کہ یہ لوگ قصد لڑا کریں ۔" (ص ۱۴۷)

جزئیات میں اختصار اور اختصار میں جزئیات "گرہل کتھا" کی نثر کی بنیادی خصوصیت ہے ۔

"گرہل کتھا" کی نثر میں چوشریاں بھی ہے اور شدتِ جذبات بھی لیکن فنی سطح پر ان میں ایک ایسا توازن ہے کہ لبالب پورے ہوئے کٹھورے سے ہانی نہیں چھلکتا ۔ ایک اچھے خطیب ، ایک اچھے مجلس خوں اور ملا کاٹنی کی طرح فطری کو بھی اس بات کا احساس ہے کہ بے توازن جذبات شدت اثر کو مست و کشتہ کر دیتے ہیں ۔ "گرہل کتھا" کی نثر آج سے تقریباً ڈھائی سو سال پہلے کی نثر ہے لیکن فطری نے نثر کے آہنگ میں اس دھیمے پن کو باقی رکھا ہے جو جذبات کی تہذیب کرتا ہے ۔ علم اور اداسی کا دہا دہا لہجہ ساری کتھا پر چھایا ہوا ہے لیکن اس کا اتار چڑھاؤ موقع و محل کے مطابق ہوتا ہے اور جی وہ فنی توازن ہے جس نے "گرہل کتھا" کی نثر کو ایک ادبی معیار دیا ہے ۔ "گرہل کتھا" روضہ الشہدا کے کسی فارسی غلامیے کا آزاد ترجمہ ضرور ہے لیکن اردو نثر کو سنوار گھر اظہار میں نکھار پیدا کرنے کا عمل فطری کا اپنا ہے ۔ اس لہجے اور آہنگ کو اس دور میں اردو نثر میں پیدا کرنا جب ، نثر ابھی چٹا سیکھ رہی تھی ، فطری کا کمال ہے ۔

یہ کتاب چونکہ عورتوں کی مجلسوں میں سنائے کے لیے لکھی گئی تھی اس لیے فطری نے ان کی زبان اور ان کے محاوروں کو بھی اپنے اسلوب میں شامل کرنے کی شعوری کوشش کی ہے ۔ لکھنے والے کا مقصد عقیدت مندوں کے مخصوص نقطہ نظر اور جذبات کو ابھارتا تھا اسی لیے اس میں مختلف روایات اور خیالی واقعات کو اس طور پر گولہا گیا ہے کہ عقیدت مندوں کے جذبات آمودہ

ہو جائیں۔ کہیں ہریوں کے لہجے سے بیان میں دلچسپی کا رنگ بھرا گیا ہے ، کہیں خوابوں کے بیان سے دلچسپی پیدا کی گئی ہے ، کہیں غیبی آواز اور غیر العقول والعات سے عورت کا سنا ہوا تھا گیا ہے۔ اسی وجہ سے ، ہرانی زبان و محاورہ کے باوجود ، ”کرہل کتھا“ کو آج بھی دلچسپی کے ساتھ پڑھا جا سکتا ہے۔ مجلسوں میں رولا رولا شیعہ مذہب میں نواب ہے۔ فضلی ”کرہل کتھا“ میں اس لفظ کو برقرار رکھنے میں اور عقیدت مندوں کو زیادہ سے زیادہ رولانے کے مواقع فراہم کرتے ہیں۔ رولانے کا یہ عمل وہ ہباز کی جھال سے نہیں بلکہ اپنے فن سے پیدا کرتے ہیں۔ ”کرہل کتھا“ میں رونے کی اہمیت ہر بار بار زور دیا گیا ہے لیکن وہ بھی اس طور پر کہ وہ ایک مذہبی فریضے کی حیثیت سے سننے والے پر اثر کرے اور مجلس سنانے والے کی شعوری کوشش کا انہیں احساس بھی نہ ہو۔ وہ رونے کے فلسفے کو بیچ بیچ میں بیان کر کے سننے والے کے اندر رونے کا احترام پیدا کرتے ہیں تاہم جب وہ رونے آوے ساتھ رونے اور رونے میں نواب حاصل کرنے کا خیال ذہن میں موجود رہے۔ تیسری مجلس میں ایک جگہ لکھتے ہیں :

”لیکن رولا میرا ان بھوں مظلوم (کے) لیے ہے کہ اب دودھ غریبی میں مبتلا ہیں اور بعد میرے سوز ہنسی میں گرفتار ہوئیں گے۔ پھر کسی اے حاضران! سلام میرا غائبوں کوں پہنچائیں اور یہ سنائیں کہ جب میرے بھوں کوں شہید کریں اور تمہیں خبر پہنچے ، ان کی مصیبت پر روئیں کہ رولا تمہارا واسطے میری اولاد کے خاتمہ نہ ہوگا۔“ (ص ۸۳)

گیارہویں مجلس میں ایک جگہ لکھتے ہیں :

”اور میرے بچھے سر اور بال نہ کھولیں اور مونہ پر طابچے نہ ماریں ، چہرہ اور سینہ نہ لوچیں اور گریبان و جامہ چاک نہ کریں کہ عادت جاہلوں کی ہے لیکن رونے کوں منع نہیں کرتا کہ تم یکس و مظلوم ہو۔۔۔“ (ص ۱۸۷)

”کرہل کتھا“ کا موضوع تو واقعات کرہلا ہیں لیکن پوری کتاب کا عسوس ماحول خالص برعظیم کا ماحول ہے۔ شادی بیاہ ، رسم و رواج ، آدابِ محفل ، لباس و زیور ، رین سہن ، کھانا پینا اور نشست و برخاست کے طور طریقے وہی ہیں جو برعظیم کے ساتھ مخصوص ہیں۔ چان کی آب و ہوا ، چان کا ماحول و لفظ اور چان کے میدان و دریا فضلی کے ذہن پر چھائے ہوئے ہیں۔ اس لیے ایس کے سرٹیوں کی طرح ”کرہل کتھا“ پڑھتے ہوئے یوں عسوس ہوتا

ہے کہ واقعہ ”کربلا بھی بر عظیم کے کسی علاقے میں ہوا تھا ۔
 سر لوٹنے کے لیے بڑھتا ہے تو فضل اس کی تفصیل ان الفاظ میں بیان کرتے ہیں :
 ”سب متاع و زور اور بیوں کے سروں سے چادرے ، خیموں کو آگ
 دیا اور جو کچھ کہ خیموں میں پایا لوٹ لیا ۔ حتیٰ کہ گوشوارے
 لڑکوں کے کان سے اور گوجرہاں بیوں کے پاؤں سے اہنچ لیے ۔ نہ کلثوم
 کے کان سے اس طرح کرن بھول اہنچے کہ کان پھٹ گیا اور لوہو بھا ۔“
 (ص ۲۱۷)

اس منظر میں بر عظیم کا ماحول موجود ہے ۔ ماری کتاب کے ماحول اور فضا
 میں جس تہذیبی رنگ سرایت کیے ہوئے ہے ۔ اگر فضل ”کربل کتھا“ میں یہ
 ماحول پیدا نہ کرتے تو اس مجلس مقصد گر ہوا نہ کر پاتے جس کے لیے یہ
 کتاب ترتیب دی گئی تھی ۔

”کربل کتھا“ میں واضح طور پر دو اسلوب بیان ملتے ہیں ۔ دیباچہ ،
 مقدمہ اور ہر مجلس کے ابتدائی حصوں پر فارسی نثر کا اسلوب نمایاں ہے ۔ چنانچہ
 عبارت میں استعارات ، صفات اور لہجے کے رنگینی پیدا کی گئی ہے اور
 سجع و مقفی العازل نثر کو باقی رکھا گیا ہے ۔ عربی آیات و فقرات سے ملنے
 والوں پر علم و فضل کا اعتبار قائم کیا گیا ہے ۔ یہ اس دور کا وہ معیاری اسلوب
 تھا جس کی پیروی عام طور پر کی جاتی تھی ۔ مثلاً یہ اقتباس دیکھئے :

”لیکن خبران اخبار اور لائلان ماتم گزار وفات سید کائنات کون
 دلائر مصائب میں ہوں لکھتے ہیں ۔“ (ص ۵۹)

”وہ شاہ اولیا کہ سر دفتر ہے غلوقات کا اور شیرازہ حیفہ“ نکات
 کا ، ”در درج لائق“ ، ہلو برج پل آبی ، برادر جد مصطفیٰ ، خانہ زائر
 خدا ، تاجدار البیاء ، رازدار کبریا ، واقفہ مواقر ناسوت و ملکوت ،
 عارفہ معارف لہوت و جبروت ، مظہر اسرار ولایت و نبوت کا ، مصدر
 آثار نبوت و مروت کا ، خورشید سہر امامت کا ، چشمہ سرہر گرامت
 کا ، دیباچہ غزیر رسالت کا ، غائمہ مصطفیٰ و حیات کا ، قوت ناطقہ
 فصاحت کا ۔۔۔“ (ص ۲۶)

چنانچہ ناعل و فعل اور مبتدا و خبر کی ترتیب پر ، جملوں کی ساخت اور اس کے
 آہنگ پر فارسی کے اسلوب کا گہرا اثر ہے لیکن جیسے جیسے عبارت آگے بڑھتی
 ہے بیان روان اور عام بول چال کی زبان سے قریب تر ہوتا جاتا ہے اور وہ
 دوسرا اسلوب سامنے آتا ہے جس سے آج ”کربل کتھا“ کی اہمیت قائم ہوتی ہے ۔
 اس اسلوب میں فارسی جملے کی ساخت کا اثر ہلکا پڑ جاتا ہے ۔ عام بول چال کا

لہجہ ابھر آتا ہے ۔ محاورہ اور روزمرہ سے عبارت میں دلچسپی پیدا ہو جاتی ہے ۔ اس اسلوب میں انسانی رنگ بھی ہے اور مکالموں کا انداز بھی ۔ نالیہ طرز بھی ہے اور خطیبانہ آہنگ بھی ۔ اس میں تصنع اور تکلف ، بناوٹ اور شعوری کوشش کا نہیں بلکہ فطری پن کا احساس ہوتا ہے ۔ یہاں فضلی کا قلم بیان پر حاوی رہتا ہے اور اسلوب کی یہ صورت پیدا ہو جاتی ہے :

”میں دیکھتے ہی اوس جال یا کمال کون تصدق ہو ، قدموں پر گر کر یہ اتباس کیا کہ یا حضرت حق تعالیٰ نے میری یہ مراد دی جو پیشانی ان قدمائے مبارک پر ملی لیکن باعث رونے کا کیا اور مجھ سے نہ بولنے کا کیا ۔ یہ کہتا تھا اور تصدق ہو آنکھیں اپنی مبارک تلواروں میں ملتا تھا کہ یک مرتبہ ایک شخص میرے ہی ساتھ کا ، آگیا ، بھائی اور آشنا تمھارے سب سوار ہو گئے اور تم اب لگ جیں بیٹھے رہے بلکہ تمھاری ساری کا گھوڑا بھی گیا ۔ جو میں نے سوتا کہ گھوڑا گیا خوش ہو اوسے جواب دیا کہ بھلا ہوا گیا ، لیکن میں تو یہاں سے نہ گیا ہوں نہ جاؤں گا ۔ غلامی اس جناب کی قبول کی ۔ یہیں گاؤں گا ۔ تب آپ زبانِ اعجاز بیان سے فرمائے ۔ اب تو توں جا ۔ پھر آئیو ۔ میں نے چالہ کیا کہ یا حضرت اب تو سواری میری کا گھوڑا بھی گیا اور میں تو یہ قدم چھوڑ نہ جاؤں گا ۔ پھر زبانِ مبارک سے ارشاد کیا کہ باہر ایک ہالکی سبز دھری ہے ، اوس پر سوار ہو کر جا ۔ پھر عدول حکم نہ کر سکا اور عرض کیا کہ یا حضرت اگر پھیر آؤں تو نصفہ شہر سے واسطے نیاز کے کیا لاؤں ۔ حکم ہوا کہ گھنی ایک روئے اور ایک گھڑا چھاردار اور ایک گوی ٹیل کی اور ایک ہڈی مسمی کی ۔ تصدق ہو آداب رعیت پیا لایا ۔ باہر گیا اور اسی ہالکی پر سوار ہو چلا ۔“ (دیباچہ ص ۴۸)

”کنزل کتھا“ کا یہی وہ اسلوب ہے جو ابھرتا ہوا نیا اردو اسلوب ہے جس میں اظہار کی ثبوت بھی ہے اور اردو پن بھی ۔ یہاں فارسی اسلوب کے بجائے اردو زبان کا تہذیبی مزاج رنگ بھر رہا ہے ۔ اسی اسلوب میں فضلی موع و محل کے مطابق تبدیلی کرتے جاتے ہیں ۔ جنگ کا بیان کرتے ہیں تو اس میں رزمیہ لہجے سے مردانہ پن پیدا کر دیتے ہیں ۔ ہیروں کا ذکر کرتے ہیں تو لہجے میں ٹھنڈک سے ملا دیتے ہیں ۔ خواب کا بیان کرتے ہیں تو اس میں ہلکے سے جذبات شامل کرتے اپنے مقصد کو آگے بڑھانے میں مدد لیتے ہیں ۔ جہاں مکالمہ یا بات چیت

دکھاتے ہیں وہاں روزمرہ و محاورہ سے اسلوب میں جان ڈال دیتے ہیں۔ جہاں خطابت کی ضرورت پڑتی ہے وہاں بلند آہنگ الفاظ کو اس طور پر ترتیب دیتے ہیں کہ اثر بڑھ جاتا ہے اور خطیبانہ روانہ باقی رہتی ہے۔ امام حسینؑ میدانِ جنگ میں جا کر خطاب کرتے ہیں :

”اے قوم ڈرو ڈرو اوس خدا سے کہ دن سے رات کرتا ہے اور رات سے دن۔ مارتا اور چلاتا، روزی دیتا اور چان لیتا۔ اگر اوس خدا پر امرار رکھتے ہو اور اوس کے رسول محمد مصطفیٰؐ پر کہ دادا میرا ہے، ایمان لائے ہو، پس مجھ پر ستم نہ کرو اور ظلم روا نہ رکھو اور ڈرو نردائے قیامت سے کہ جب دادا اور باپ ماں میرے تم سے دشمنی کریں اور حوضِ کوثر سے تمہیں پانی نہ دیں۔“ (ص ۱۹۹ - ۲۰۰)

اس ساری بحث سے یہ مطلب نہیں ہے کہ یہ اسلوبِ فضل کے ہاں پختہ ہو کر آیا ہے۔ اس دور میں یہ ممکن بھی نہیں تھا۔ ہم نے تو چان اسلوب کے اس امکان کو دکھایا ہے جو فضل کی نثر میں ابھرتا ہے اور آئندہ دور میں نکھر کر عام و مقبول اسلوب بن جاتا ہے۔ گزربل کتھا میں فضل نے، اپنے مقصد کو حاصل کرنے کی کوشش میں، اس اسلوب کو ابھار کر واضح کر دیا ہے۔ اسی اسلوب کی وجہ سے گزربل کتھا پڑھتے ہوئے یوں معلوم ہوتا ہے کہ مجلس جسی ہے اور حاضر، گزربلا کی داستانِ غم دلگیر لہجے میں سنائی جا رہی ہے۔ بھر دلکشی اور افسانوی خیالیہ انداز کے باوجود سنجیدگی اور متانت ساری عبارت میں موجود ہے۔ اس میں بول چال کی زبان کو ادبی سطح پر لانے کی کوشش کا پتا چلتا ہے۔ اس اسلوب کا مزاج غیر شخصی ہے۔ جملے گٹھے ہوئے اور ایک دوسرے سے مربوط ہیں۔ اس نثر میں فارسی اسلوب اور اردو زبان کا مزاج ایک دوسرے سے مل گواہک نئی صورت اختیار کر رہے ہیں۔ اس نثر میں محنت سے بات کہنے اور کوشش سے اپنے مافی الضمیر کو ادا کرنے کا احساس ہوتا ہے۔ اسی لیے اس میں نفی الٰہی موجود ہے۔

گزربل کتھا کی نثر میں مختلف بولیوں کے اثرات، ایک جان نہ ہونے کی وجہ سے، ابھی الگ الگ دیکھے اور پہچانے جا سکتے ہیں۔ جہت سے اہل علم نے گزربل کتھا کا لسانی تجزیہ کر کے یہ بتایا ہے کہ اس پر دکنی کا گہرا اثر ہے اور یہاں تک قیاس آرائی کی ہے کہ فضل کا بھین دکن میں گزرا ہوگا۔ کسی نے اس زبان کا رشتہ پنجابی سے استوار کیا ہے اور کسی نے اس کا رشتہ ہریانوی، کھڑی اور برج بھاشا سے جوڑا ہے۔ لیکن فضل کی نثر کسی ایک بولی کے زہر اثر

نہیں ہے۔ اس دور میں اردو زبان ایک نئے تشکیلی دور سے گزر کر مختلف اثرات کو اپنے وجود میں جذب کر رہی تھی۔ کربل کتھا کی زبان وہی زبان ہے جو سب آبرو و ناجی کی شاعری میں نظر آتی ہے اور جس کا تفصیلی مطالعہ ہم پھلے صفحات میں کر چکے ہیں۔ اس میں جمع بنانے کے وہی طریقے ہیں جو ہمیں آبرو و ناجی کے ہاں ملتے ہیں اور جن کے اثرات میر و سودا کی شاعری میں بھی ملتے ہیں۔ اسی طرح بہت سے الفاظ جو فضل کے ہاں مذکور یا مؤلف استعمال ہوئے ہیں، اور آج اس طرح نہیں بولے جاتے، اس دور میں اسی طرح بولے جاتے تھے اور آبرو و ناجی کے ہاں بھی اسی طرح ملتے ہیں۔ مثلاً جان، سوگند، راہ، وحی، اذان جو آج مؤلف ہیں اور کربل کتھا میں مذکور استعمال ہوئے ہیں، آبرو و ناجی کے ہاں بھی مذکور ملتے ہیں۔ اسی طرح ساکن حرف کو متحرک اور متحرک کو ساکن استعمال کرنے کا عمل صرف دکنی سے مخصوص نہیں ہے بلکہ شال میں بھی اسی طرح ہو رہا ہے جس کی مثالیں آبرو و ناجی کے ہاں موجود ہیں۔ فضل کی زبان میں کوئی لسانِ عمل ایسا نہیں ہے جو صرف دکنی سے مخصوص ہو اور شال کی زبان میں موجود نہ ہو۔ علامتِ فاعلی ”نے“ موجود اور ”ے“ محذوف کی مثالیں آبرو و ناجی سے لے کر میر و سودا تک سب کے ہاں ملتی ہیں۔ اسی طرح سون، سین، سیتی، متی، کون، وو، لک، کبھو، کسو وغیرہ، دکن اور شال دونوں زبانوں میں موجود ہیں۔ یہی صورت ہندی الفاظ کے ساتھ ہے۔ سہی، بگرام، بھسم، ہلچنا، من موہن، سنگت، اچرج، سنگت، جہو، جگ، لت، لدان وغیرہ وہ الفاظ ہیں جو کربل کتھا کے علاوہ آبرو و ناجی کے دور کی شاعری میں بھی یکساں طور پر استعمال ہو رہے ہیں اور میر و سودا کے کلام میں بھی ملتے ہیں۔ یہی صورت پنجابی الفاظ لال، سٹ، چنگا، سار وغیرہ کے ساتھ ہے۔ وہ گنتی جو آج گیارہ (۱۱)، بارہ (۱۲)، تیرہ (۱۳) کی صورت میں پنجابی میں ملتی ہے دکنی اور اس زمانے کی دلی اور اس کے گرد و نواح کی زبانوں میں بھی اسی طرح ملتی ہے۔ دیوانہ ولی کے دلی پنجنے کے بعد جب اس کے اثرات پھیلے تو یہاں کے شعرا نے ولی کے زبان و بیان کو بھی قبول کیا۔ ایہام گو شعرا کے زبان و بیان پر یہ اثرات بہت نمایاں ہیں لیکن جب ایہام گوئی کا زور ٹوٹا تو ”دعبل کی تھریک“ کے زہر اثر شاہجہان آباد کی زبان نے دکنی زبان کے اثرات کی جگہ لے لی۔ اس دور کی زبان کی خصوصیت یہ ہے کہ مختلف زبانوں کے حرف، فعل اور الفاظ ایک ساتھ استعمال ہو رہے ہیں جو آئندہ دور میں چھن کر صاف ہو جائے ہیں۔ واؤ عطف سے ہندی اور عربی و فارسی کو جوڑنے یا ہندی اور عربی

فارسی کے الفاظ کو علامت اشاعت سے ملانے کا عمل اس دور میں دکن اور شہال میں ہکسان طور پر ہو رہا ہے۔ فعلی کے ہاں بھی محبت و ذر، غم و دوکوہ، صاحب ہند، ارادۃ لڑائی ملتے ہیں۔ یہی صورت آبرو، ناجی اور میر و سودا کے ہاں بھی ملتی ہے۔ یہی صورت اسلا کے ساتھ ہے۔ اس دور میں زیر، زہر، بیٹی کے بجائے ”بی، الف، و“ کا استعمال کیا جاتا تھا۔ مثلاً پھر کو پھیر اور اتوار کو اتوار لکھا جاتا تھا، لکی لائی لکھا جاتا تھا، برائی ہورائی لکھا جاتا تھا۔ یہ حرف اعراب کے بجائے استعمال ہوتے تھے۔ یہی صورت فعلی کے ہاں ملتی ہے۔ اسی طرح ”ا“ کا استعمال بھی اس زمانے میں عام تھا جیسے فعلی کے ہاں سناٹا، جھوٹھا آیا ہے اسی طرح آبرو و ناجی، سودا و میر کے ہاں ملتا ہے۔ یہی صورت ضائر و افعال کے ساتھ ہے۔ فعلی کے ہاں ضمیر یا فعل یا فعل کی کوئی صورت ایسی نہیں ہے جو اس دور کی شاعری میں موجود نہ ہو۔ اسی طرح فارسی روزمرہ و محاورہ اور مرکب مضاد کے قریبے، فعلی کی طرح، اس دور کی شاعری میں بھی عام ہیں۔ فارسی میں موصوف پہلے اور صفت بعد میں آتی ہے۔ فعلی نے اردو میں بھی اکثر یہی صورت باقی رکھی ہے۔ مثلاً قدموں مبارک بجائے مبارک قدموں۔ یہ صورت اس دور میں رائج تھی اور رسم علی بنوری کی تصنیف ”قصہ و احوال روہیلہ“ میں بھی ملتی ہے۔ گنتی میں فعلی نے گیارہ، بارہ، تیرہ کے ساتھ ساتھ ”سات سے زخم“ ”چار سے ملمعوں“ بھی لکھا ہے۔ چان ’سے‘ سو (۱۰۰) کے معنی میں آیا ہے۔ قصہ سہر افروز و دلبر میں بھی ’سے‘ سو (۱۰۰) کے معنی میں آیا ہے۔ مثلاً ”دو سے پریاں کہہ سکھیں اس کی نہیں“ (ص ۲۸) یا ”ہالہبان نے کہا تین سے درم“ (ص ۲۵)۔ ”سے“ سو (۱۰۰) کے معنی میں کھڑی بولی کے علاقے سہاراہور، مظفر نگر اور الہاہ میں آج بھی اس طرح بولا جاتا ہے۔ میر حسن کی مثنوی سحرالبیان میں بھی اسی طرح ملتا ہے: ع کہ اک دن دوشالے دیے سات سے

”کرہل کتھا“ میں ”لہ“ کا استعمال طرح طرح سے ہوا ہے۔ چند صورتیں

یہ ہیں :

”ایک دل نہ سو دل سے“ (ص ۸۲)

”جیسے حال آئندہ اپنی مراد سگوں نہ نہ پہنچے“ (ص ۸۳)

”اے بارو نہ جانو کہ میں مرگ سے ڈرتا ہوں نہ نہ بلکہ بیش آرزومند

مرگ کا تھا۔“ (ص ۸۴)

”شہزادوں نے عرض کی یا امیر گہروں زیادہ تناول نہ فرمائیے۔“

(ص ۸۴)

”میں چاہتا ہوں کہ جوں حکم حق تعالیٰ پہنچے آلودہ نہ رہوں۔“

(ص ۸۴)

”اے عمر آج تو اپنے گھوڑے گھون پانی پلایا یا نہ۔“ (ص ۱۵۸)

کربل گنتھا کی زبان میں گوئی ایسی الگ لسانی خصوصیت نہیں ہے جو اس دور کی زبان میں عام و مروج نہ ہو۔ یہ ساری خصوصیات چونکہ اس دور کی شاعری میں ہم دکھا چکے ہیں اس لیے ہم نے کربل گنتھا کا تفصیلی لسانی تجزیہ نہیں کیا۔ وہ خصوصیت جو کربل گنتھا کی زبان میں بتائی جاتی ہیں انہیں اس دور کی زبان میں دکھا کر ہم نے یہ ضرور واضح کر دیا ہے کہ یہ زبان نہ دکنی ہے، نہ برہانی بلکہ خالص اردو زبان ہے جس میں مختلف زبانوں کے الفاظ اور لہجے جذب ہونے سے پہلے الگ الگ نظر آ رہے ہیں۔ یہاں دکنی، پنجابی اور برہانی بھی جیسے ہی آزادی سے کلمے مل رہی ہیں جیسے برجی اور کٹھڑی۔ فارسی عربی لہجے اور اسلوب بھی اردو لہجے اور اسلوب کے ساتھ نظر آ رہے ہیں اور یہ سب اثرات اردو جملے کی ساخت و مزاج پر اثر انداز ہو کر ایک ایسے جیسے گو جنم دے رہے ہیں جس کی شکل و صورت میں سارے خاندانوں کی شبانہیں دیکھتی جا سکتی ہیں۔ کربل گنتھا کی نثر کو دیکھ کر یہ کہا جا سکتا ہے کہ اردو زبان شاعری سے نثر کی زبان تک پہنچ گئی ہے۔ وہ نثر کی ایک منزل طے کر چکی ہے اور اب مستقبل کے دروازے اس پر کھلے ہیں، اسی لیے آئندہ پچاس سال میں زبان اتنی تیزی سے بدلی کہ ایک لعل اور دوسری نسل کے معیار زبان میں اتنا نمایاں فرق آگیا کہ شاہ حاتم گو اپنے دیوان قدیم کو جدید عاویۃ زبان کے مطابق بدلنا پڑا اور زبان کے اس نئے معیار کی اپنے ”دیوان زادہ“ کے دیباچے میں وضاحت کرتا پڑی۔ کربل گنتھا اردو نثر کے ارتقا کی ایک بنیادی کڑی اور اپنے دور کی نمائندہ زبان کی ممتاز تصنیف ہے جس نے اردو نثر کو مختصر عرصے میں ایک لمبی مسافت طے کرا دی۔

شاہ معین الدین حسین علی (م ۱۱۹۹ھ/۱۸۵۱ء - ۱۲۸۴ھ) نے اسی دور میں تصوف کے ایک فارسی رسالے ”جامر جہاں نما“ کا اردو نثر میں توضیحی ترجمہ ”فتح المعین“ کے نام سے کیا۔ معین الدین حسین علی فلسفی شہودی چشتی، شاہ تراب گنج الاسرار کے بھتیجے اور اپنے وقت کے ایک ممتاز صوفی تھے۔ ”فتح المعین“ اردو نثر میں ہے لیکن اس کا دیباچہ فارسی میں ہے جس میں

انہوں نے لکھا ہے کہ رجب المرجب ۱۱۷۲ھ کی چودھویں تاریخ کو (۲ فروری ۱۷۶۱ء) وہ درگاہ پنچہ مبارک حیدر آباد میں بیٹھے تھے کہ ان کے بیٹے نے کہا کہ ”کتاب جام جہاں نما کے الفاظ کا مطلب واضح طور پر مسجد میں نہیں آتا اور اہل ہند کے اصطلاحات بھی معلوم نہیں ہوتے۔ امید ہے کہ ہندوستانی زبان میں ایک رسالہ مراتب ثمرانیں۔“ ۱۸۴۰ء میں معین الدین نے بیٹے کی فرمائش پر ”جانر جہاں نما“ کا ہندوستانی زبان (اردو) میں آزاد ترجمہ کیا اور اس میں اردو اصطلاحات کی صورت استعمال کی ہیں جس سے اردو اثر کی یہ صورت پیدا ہوئی :

”فکر کرو اللہ کی صفات میں اور فکر لا کرو اللہ کی ذات میں یعنی اے عزیز مرتبہ“ احدیت کہ ذات الذات کا مرتبہ ہے وہاں دریات کا فکر کرنا کفر ہے۔ ”آیہ“ کلام اللہ ”هداً للمتقين الذين يؤمنون بالغیب“ یعنی ہدایت کرتا ہے حق سبحانہ تعالیٰ اوس متقین کو کہ جو کوئی ایمان لانے میں غیب کے اوپر۔ اے عزیز احدیت کی بیہوش اصطلاح ہیں۔

احدیت کے مرتبہ میں حد اور نعت کے اشارات ازل الازال یعنی ابتدا کا ابتدا یعنی ابتدا کا مرتبہ وحدت ہے اور احدیت وحدت سے بھی آگے ہے، لا تعین یعنی احدیت کے مرتبہ میں کچھ مقرر نہیں کیا جاتا ہے کہ احدیت ... مقرر ہے۔ احدیت وہ ہے کہ تمام اشارات حبسی اور عقلی اور وہی سون پاک ہے اور تمام اشارات وہاں نیست ہیں۔ وہ اپنی ذات قدیم قدیم سون قائم ہے اور احدیت ہے اور تمام اشارات صفاتی وہاں نیست ہوتے ہیں اور وہ نیستی و وحی کے اشارات سون پاک ذات مطلق یعنی وہ ہستی اللہ کی جو ہستی کی قید سے لے قید ہے اور حد و نعت کے مرتبہ اور صفات کے مرتبہ سے لے قید ہے۔ غیب الہیوت یعنی ہوت وحدت ہے اور احدیت کے مرتبہ میں وحدت کم ہے۔ غیب الغیب یعنی غیب کا مرتبہ تو وحدت ہے اور غیب کا مرتبہ ہی احدیت کے مرتبہ میں غیب ہے یعنی اے عزیز اول سے اول کا مرتبہ احدیت ہے کہ اوسے ذات الہی کہتے ہیں۔ اوس مرتبہ میں حق تعالیٰ کو اپنے ”نہیں ہئے“ پر توجہ نہیں ہے اور اپنی کوئی صفات پر متوجہ نہیں۔ سو اوسے احدیت کہتے ہیں۔ یعنی احد کہے تو ایک کا ایک یعنی ایک اپنے کا مرتبہ وحدت ہے اور احدیت کے غیب میں یہ وحدت کا ایک بنا بھی کم ہے اس واسطے احدیت کو ایک ہی نہ کہا جائے یعنی اگر احد کو ایک بولے تو ایک اپنے کا قید اور اشارت ہوتے اور احدیت

اپنے سرانہ میں بے قید ہے تو اسے ایک ہی لہ گنہا جائے کہ ایک ہنر
کا اشارت وحدت کی طرف بولنا درست ہے اور احدیت کو ایک ہے
نا بولنا کہ قید ہونا ہے اور احدیت تو بے قید ہے۔ ۱۹۴۴

اس نثر میں سمجھانے کا انداز ہے۔ ”اے عزیز“ سے مخاطب کے ذہن میں موجود
ہونے کا پتا چلتا ہے جس کا اثر نثر کے لہجے پر پڑا ہے۔ اس نثری رسالے میں
چونکہ فلسفہ، تصوف کو سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے اس لیے صوفیانہ
اصطلاحات کثرت سے استعمال ہوئی ہیں۔ ”فتح المعین“ کو پڑھنے سے یہ بات
واضح ہو جاتی ہے کہ لکھنے والے کو چونکہ اپنے موضوع پر قدرت ہے اس لیے
مشکل بات کو گھول کر آسانی کے ساتھ بیان کرنے پر بھی قدرت حاصل ہے۔
”یعنی“ کا استعمال کئی بار ہوا ہے لیکن یہ وضاحت کو اور واضح کرنے کی
صورت ہے۔ جملے چھوٹے چھوٹے ہیں لیکن ان کی ساخت میں ایک باقاعدگی ہے۔
فارسی اسلوب کا اثر جملے کی ساخت پر نہیں ہے اور مبتدا و خبر، فاعل و فعل
کا رشتہ برابر راست قائم ہے۔ صفات و اسمائے صفات کا استعمال بھی گم ہے۔
عبارت میں لہ و لگنی ہے اور نہ حاشیہ آرائی۔ نثر لکھنے کا مقصد یہ ہے کہ
اپنی بات اس طور پر کہہ دی جائے کہ دوسرا اسے سمجھ لے۔ اس نثر میں
منالٹ اور گہری مستحیدگی موجود ہے۔ اس نثر میں، ذکن میں لکھے جانے کے
باوجود، ذکنی اثرات نہیں ہیں اور جو بظاہر نظر آتے ہیں وہ شال کی زبان میں
بھی موجود ہیں۔ اس اعتبار سے ”فتح المعین“ اردو نثر کا ایک قابل ذکر نمونہ
ہے جس میں مشکل و دقیق موضوع کو آسان زبان میں بیان کرنے کی شعوری
کوشش کی گئی ہے۔

اس دور میں قرآن پاک کی مختلف سورتوں کے ترجمے ہونے اور ان کی
تفسیریں بھی اردو میں لکھی گئیں لیکن ان میں سب سے اہم شاہ مراد اللہ
الصابری صیقل کی ”ہارۃ عم“ کی اردو تفسیر ہے۔ ہارۃ عم قرآن پاک کا
تیسواں پارہ ہے جو زیادہ تر چھوٹی چھوٹی سورتوں پر مشتمل ہے۔ یہ تفسیر،
جیسا کہ شاہ مراد اللہ نے خاتمہ کتاب میں لکھا ہے، ”چوبیسویں قاریج عرم
مہینے کی جمعہ کے دن تمام ہو چکی۔ حضرت پیغمبر صاحب صلی اللہ علیہ و سلم
کی ہجرت کے گیارہ سو برس کے اوپر چوراسی برس گزر چکے تھے، پچاسی شروع
ہوا تھا۔“ ۲۰ یہ تفسیر ”تفسیر مرادید“ کے نام سے کلکتہ، بمبئی، کابلور،
لاہور سے کئی بار چھپ چکی ہے۔ اس کا فارسی نام ”غدا فی لغت“ ہے جس سے
۱۱۸۵/۴۱ - ۱۴۴۱ھ لکھتے ہیں۔ اکثر مطبوعہ نسخوں میں اس کا نام ”غدا

کی لغت" لکھا ہے جو صحیح نہیں ہے۔ تفسیر مراد یہ ہے پہلے کنوٹی ایسی مفصل اردو تفسیر نہیں لکھی گئی تھی اس لیے اسے قرآن مجید کی پہلی اردو تفسیر سمجھنا چاہیے۔

دانش مراد اللہ العزازی سنہول قادری نقشبندی حنفی "۲۱" سنہول ضلع مراد آباد کے محلے میان سرائے کے رہنے والے تھے۔ ۲۲۔ یہ وہی خاندان تھا جس کے ایک فرد امین الدولہ العزازی جہاندار شاہ، فرخ سیر اور بد شاہ کے دور کے امیر تھے۔ شاہ مراد اللہ اپنے علم و فضل کی وجہ سے معاشرے میں عزت و احترام کی نظر سے دیکھے جاتے تھے اور اپنے وعظوں اور درس کی وجہ سے شہرت رکھتے تھے۔ "تفسیر مراد یہ" (۱۱۸۵/۵۲ - ۱۷۷۱ ع) شاہ رفیع الدین اور شاہ عبدالقادر کے تراجم قرآن و تفسیر سے برسوں پہلے لکھی گئی جس میں روزمرہ کی عام زبان میں قرآن کے مطالب بیان کیے گئے ہیں۔ اس کے مخاطب عوام ہیں اسی لیے اس میں اس دور کی عام زبان محفوظ ہو گئی ہے۔ دیباچے میں شاہ مراد اللہ نے اس تفسیر کو لکھنے کی وجہ یہ بتائی ہے کہ "آٹھوں کروڑوں مسلمان جو ہندی زبان بولتے ہیں عربی فارسی زبان میں کچھ واقف نہیں ہیں" اور اسی لیے:

"جن لوگوں نے متن قرآن پڑھا تھا... ان کو قرآن کی آیتوں کی تفسیر ہندی زبان میں معنی سناؤنا تھا۔ سننے والے مرد بیباک بہت اخلاص سے شوق سے سنتے تھے... اس حال میں بعضے اخلاص مندوں نے کہا جو ہم کو ابھی قرآن کی آیتوں کی یہ تفسیر معلوم رہتی، سورتوں کے معنی یاد رہتے تو کیا خوب بات ہوتی... اوس وقت اللہ تعالیٰ نے ان کے سچے شوق اور اخلاص کی برکت میں اس عاجز بندے خاکسار کے دل میں یہ بات ڈال دی جو اس ہندی تقریر کو وہی بات جو عربی فارسی تفسیروں کے بیان میں زبان سے نکلتی ہے اوس ہی تقریر کو کاغذ کے اوپر قلم بند کر، لکھ کر ان کو پڑھا دیجے تو دین کے علوم کی باتیں ان کے اوپر خوب طرح سے معلوم ہو چاویں، یاد رہیں، کام آویں... اچھے عمل گزینہ کا شوق پڑھ جاوے... ۲۳"

شاہ مراد اللہ کو اس بات کا احساس تھا کہ جب تک قرآن کو سمجھانے کا کام عام مروجہ زبان میں نہیں ہوگا، دین کی ترقی اور فرد و معاشرہ کی اصلاح ممکن نہیں۔ ان کا ارادہ تھا کہ بارہ عم کی تفسیر لکھنے کے بعد وہ اور سیاروں کی

اسی تفسیر لکھیں۔ دیباچے میں لکھتے ہیں کہ :

”ہمیں کے ہججے فارسی زبان والوں نے اپنے لوگوں کے واسطے ، جو فارسی زبان جانتے تھے ، ہزاروں کتابیں دین کے علم میں ، قرآنِ حدیث کی بہت تفسیریں شرحیں لکھ ڈالیں اور سب علم فارسی زبان میں لائے ڈالے۔ بے شمار کتابیں لکھ گئیں۔ کتنی بزرگ ہیں کسی عالمِ فاضل ہیں ہندی زبان میں کوئی کتاب دین کے علم میں نہ لیکھی۔ قرآنِ مجید کی تفسیر پیغمبر صلی اللہ علیہ وسلم کی حدیث کی شرح نہ کریں۔ اللہ تعالیٰ نے اپنے فضلِ کرم میں اس عاجز بندے کے دل میں ڈالا ، توفیق بخشی۔ سورۃ فاتحہ اور عم کے سہارے کی تفسیر اس ہندی زبان میں لکھنا شروع کیا۔ وہی پاک پروردگار اپنی مہربانی میں اس بیان کو صاف عبارت میں تمامی کو چھائے دینے والا ہے ، قبولیت بخشنے والا ہے۔ اور دل میں یہ لیت ہے جو اس تفسیر سے اس سہارے کی فراغت کر چکے اس کے ہججے فرصت فراغت پاوے اور وہ پاک پروردگار توفیق بخشے تو اور سیاروں کی بھی تفسیر لکھے اور وقت پاوے ، اللہ تعالیٰ چاہے تو حضرت رسول اللہ صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم کی حدیثوں کی بھی اس زمانے میں شرح لکھے۔“

ان اقتباسات سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ شاہ مراد اللہ کا مقصد عام دین کو ”صاف عبارت“ میں لکھ کر عام آدمی تک پہنچانا تھا۔ اس لیے انہوں نے وہ زبان استعمال کی ہے جو ان کے چاروں طرف بولی جا رہی تھی۔ یہ وہی زبان ہے جو سوائے چند الفاظ اور ان کے مخصوص نلفظ و املا کے آج بھی گلی کوچوں اور بازاروں میں بولی جاتی ہے اور اس وجہ سے یہ تفسیر اتنی مقبول ہوئی کہ ہر عظیم کے مختلف شہروں سے کئی بار شائع ہوئی۔ ”تفسیر مرادیہ“ بڑھ کر اس دور کی عام زبان کے خد و خال ، اس کی ساخت اور اس کے کئی لہجے سامنے آئے ہیں۔ اس کتاب میں اردو کے جتنے الفاظ استعمال میں آئے ہیں اتنی تعداد میں اس سے پہلے شال کی کسی اور تصنف میں استعمال نہیں ہوئے۔ ”تفسیر مرادیہ“ میں اندازِ خطیبانہ ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ ایک شخص عقیدت مندوں کے درمیان بیٹھا ان سے خطاب کر رہا ہے اور اپنی بات اور علم دین کے نکات ان کی زبان میں صفائی کے ساتھ بیان کر رہا ہے۔ اس لیے صفائی ، سلامت اور روانی ”تفسیر مرادیہ“ کے اسلوبِ نثر کی بنیادی خصوصیت ہے۔ اس کی نثر میں تقریر کا لہجہ و انداز ہے اور اس لیے اس کے طویل جملے بھی مربوط و مسلسل

ہیں۔ یہاں طویل جملوں کی ساخت پر فارسی اسلوب کا اثر نہیں ہے، بلکہ طویل جملے میں بھی سننے یا پڑھنے والے کو، فاعل اور فعل کے فاصلے کے باوجود، تسلسل و ربط کا احساس رہتا ہے۔ اس میں نہ عربی فارسی کے مشکل الفاظ و تراکیب ہیں اور نہ استعارات سے پیدا ہونے والی شاعرانہ رنگینی ہے۔ یہ ایک ایسی نثر ہے جس کا مقصد یہ ہے کہ اپنی بات سننے والے تک دل نشیں انداز میں پہنچا دی جائے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کا اسلوب اردو نثر کا فطری، بنیادی اسلوب ہے۔ اس اسلوب میں واعظ کا لہجہ، علم کا وقار اور مقصد کی گرمی شامل ہے۔ اسی لیے شاہ مراد اللہ اپنی بات کو طرح طرح سے مختلف لفظوں میں دہرا کر بیان کرتے ہیں تاکہ اثر و وضاحت کے ساتھ بات دوسروں تک پہنچ جائے۔ یہ اسلوب بیان یکساں طور پر ساری کتاب میں ملتا ہے۔ یہ چند مثالیں دیکھیے:

”نب حکم فرمایا کہ تم خلق کو ہدایت کرو، گمراہوں کو راہ بتاؤ، جاہلوں کو عالم کرو اور ناخبرداروں کو خبردار کرو، غافلوں کو ہوشیار کرو، سوتلوں کو جگاؤ، اندھوں کو سیدھی راہ بتاؤ۔“
(دیباچہ: ص ۸) ف

”اسی طرح سے دسے احمد نادان سب اپنی اپنی نادانی کے سبب ایسی ایسی باتیں آپس میں کہتے تھے، اختلاف کرتے تھے، گجھ کا کجھ کہتے تھے۔“ (ص ۸) ف

”اس واسطے اللہ تعالیٰ نے جوڑا جوڑا طرح بہ طرح خوب صورت بد صورت قوی ضعیف زرد اور نائواں بھاری ہلکے موٹے دہلے غنی فقیر پیدا کیے بتائے۔“ (ص ۱۰) ف

اس تعریف میں سمجھانے کا عمل چونکہ لکھنے والے کے پیش نظر ہے اس لیے اس میں بات چیت کا لہجہ بہت واضح ہے۔ اس میں عبارت آرائی نہیں ہے لیکن ایسی دلکشی ضرور ہے کہ پڑھنے یا سننے والا اسے دلچسپی سے سن یا پڑھ سکے۔ بات کو تفصیل سے کھول کر بیان کرنے کا عمل اس اسلوب کا حصہ ہے۔ یہ اسلوب آج بھی خطیبوں، مبلغوں اور واعظوں کی تقریروں اور تحریروں

۱۔ دیباچے کے اقتباسات ”تفسیر مرادیم“ غلطوطہ پنجاب یونیورسٹی لاہور سے
دلو گئے ہیں اور باقی اقتباسات تفسیر مرادیم، مطبوعہ مطبع سہانہ دی کلکتہ
۱۸۳۹/۵۱۲۶ ع سے دے گئے ہیں۔

میں نظر آتا ہے۔ اس میں روزمرہ کی وہ زبان استعمال ہوئی ہے جو کئی گونچوں میں بولی جاتی تھی اور جو اس سے چلے اس طور پر استعمال میں نہیں آئی تھی۔ اسی زائد زبان نے دو سو سال سے زیادہ عرصہ گزر جانے کے باوجود اس تفسیر کو نہ صرف زندہ رکھا ہے بلکہ اُردو نثر کی تاریخ کا حصہ بنا دیا ہے۔

”تفسیر مرادہ“ چونکہ قرآن کے تیسویں پارے کی تفسیر ہے، جو چھوٹی چھوٹی - ورتوں پر مشتمل ہے اور جن کے موضوعات میں حد درجہ تنوع ہے، اس لیے اس کے اسلوب میں بھی تنوع پیدا ہو گیا ہے۔ شاہ مراد اللہ نے کہیں روایت بیان کی ہے، کہیں کسی پیغمبر کی داستان سنائی ہے، کہیں دوزخ جنت کا بیان ہے، کہیں اہل ایل اور ہاتھیوں کی فوج کا ذکر ہے، کہیں زمانے کا، کہیں لوح و قلم کا، کہیں علم کا اور کہیں اچھے برے اعمال کا ذکر ہے۔ اس لیے ”تفسیر مرادہ“ میں اظہار بیان کی اکتا دینے والی یکسانیت پیدا نہیں ہوئی اور الفار بیان موضوع کی مناسبت سے بدل کر تنوع کا اثر پیدا کرتا ہے۔ موضوع کی مناسبت سے پیدا ہونے والے اس تنوع کو محسوس کرنے کے لیے یہ دو اقتباسات پڑھیے :

”ان وقتوں میں یمن کے ملک میں وہ بادشاہ، جس کا زولواس نام تھا، بادشاہی کرتا تھا۔ اس کا ایک وزیر تھا، کابن تھا، ماسر چاندوگر تھا۔ چاندو کے بہت طرح طرح کے عمل جانتا تھا۔ اس بادشاہ کے ملک کا کاروبار اسی کے ہاتھ میں تھا۔ بادشاہ بغیر اس کے حکم کے کچھ کر نہ سکتا تھا۔ سب لوگ اسی کے تابع تھے۔ اس کا حکم تمام ملک میں اس کے جاری تھا۔ جب وہ بوڑھا ہوا ایک دن بادشاہ سے گہا میں بوڑھا ہوا ہوں۔ یعنی سستی میرے حواس میں، فوٹوں میں بہت آئی ہے۔ دیکھنے میں، سنتے میں تفاوت ہوا ہے۔ صلاح مصلحت یہ ہے جو اپنے لوگوں میں سے ایک کوئی آدمی مجھ پر گھر کر میرے حوالے کرو۔ جوان ہووے، اصل ہووے، عقل فہم خوب رکھتا ہووے۔۔۔“ (ص ۱۳۱)

اسے پڑھ کر اب یہ احساس پڑھے جس میں دوزخ کا بیان ہے :

”دوزخ کو ہزار برس عذاب کے فرشتوں نے دھکایا۔ تمام سرخ ہو گئی۔ پھر ہزار برس دھکایا چلایا، زرد ہو گئی۔ پھر ہزار برس میں دھونکایا دھکایا، سیاہ کالی ہو گئی۔ پھر ہمیشہ دھکاتے ہیں۔ رات دن کالی ہوتی

جاتی ہے ۔ ایسی ہلا آگ میں پڑیں گے ، چلیں گے ، گلیں گے ۔“

(ص ۱۶۸)

ان دونوں انتہا سات میں بنیادی اسلوب ایک ہے لیکن موضوع کی مناسبت سے طرزِ ادا کی سطح پر لیجئے میں ایک ایسی تبدیلی آ جاتی ہے گدہ بچے میں انسانی رنگ در آتا ہے اور دوسرے میں دوزخ کی ڈراؤنی تصویر خوف کا اثر پیدا کر دیتی ہے اور نثر نگار کا مقصد پورا ہو جاتا ہے ۔ یہی تنوع اس تفسیر کی نثر کو اہم بنا دیتا ہے ۔ اس رنگ کی سادہ نثر اب تک نہیں لکھی گئی تھی جس میں صفائے بیان کے ساتھ خطیبانہ چاشنی موجود ہے ۔ اس میں سجانے بتانے سنوارنے کا کوئی مصنوعی عمل نہیں ہے ۔ نہ استعارے ہیں ، نہ قافیہ و وزن کا التزام ہے لیکن اس کے باوجود اس میں اثر انگیزی موجود ہے ۔ یہاں اسلوب پر نہیں بلکہ بات اور مقصد پر زور ہے ، جو نثر کا جدید تصور ہے ۔ اس نثر میں جتنے دوبا کی سی روانی بھی ہے ۔ چلتے مختصر بھی ہیں اور طویل بھی لیکن طویل چلتے میں بھی ، فعل تک پہنچ کر قاعل کو تلاش نہیں کرتا پڑتا بلکہ طویل جملہ جیسے جیسے آگے بڑھتا ہے مفہوم گو ساتھ لے کر بڑھتا ہے ۔ یہاں جملہ اس لیے طویل ہے کہ بات کو ایک سانس میں پھیلا کر بیان کیا جا رہا ہے تاکہ وہ پوری طرح دل نشیں ہو جائے ۔ پوری کتاب کا موضوع منہیں ہے لیکن اس میں فارسی و عربی کے وہی الفاظ استعمال ہوئے ہیں جو عام لہجہ ہیں ۔ فارسی تراکیب کا استعمال بھی بہت کم ہے ۔ اخلاص کا استعمال بھی خال خال ہے ۔ اسی لیے ”تفسیر مرادیدہ“ اس دور میں خالص اردو نثر کا ایک قابلِ قدر نمونہ ہے ۔ شاہ مراد اللہ کے ذہن میں نثر کے وہی اصول ہیں جنہیں آئندہ دور میں سرسید نے اپنایا ۔ شاہ مراد اللہ اسی اسلوب کے بھی رو ہیں ۔ یہ بات ذہن نشیں رہے کہ فورٹ ولیم کالج کی پیدائش میں ابھی پندرہ سال کا عرصہ باقی ہے ۔

شاہ مراد اللہ کے ہاں سب (بے) نے) کہیں (کسی) دے (وہ) استعمال ہوئے ہیں ۔ مصادر میں آوا ، جاوا ، ہاوا ، سمجھاوا ، فرماوا ، سناوا اور ان کی مختلف صورتیں استعمال ہوتی ہیں ۔ کہیں علامت قاعل ”نے“ ترک کر دیا گیا ہے کہیں صحیح طور پر استعمال کیا گیا ہے ۔ اسی طرح بہتر (بہتر) اندھیری (اندھیری) بدبوئی (بدبو) خوشبوئی (خوشبو) کمل (کمل) دیہڑ (دیہڑ) پیچھاں (پیچھاں) پھلی (پھل) پالنے پالا ، روزی دینے پارا وغیرہ استعمال کیے ہیں ۔ یہ سب الفاظ اس دور کی عام زبان کا حصہ تھے اور ان کی مثالیں ہم آہو ، میر ، سودا ، قائم کے مطالعے میں دیکھ آئے ہیں ۔ شاہ مراد اللہ کی زبان اور اس دور

کی زبان میں کوئی فرق نہیں ہے۔ شاہ مراد اللہ نے ہدایتی میر کی طرح الفاظ اسی طرح استعمال کیے ہیں جس طرح وہ بولے جاتے تھے۔ مثلاً :

”حضرت ہود نے مومنوں کو لے کر ایک طرف ’جُدی‘ جگہ میں لے گئے اور سب کو ایک جگہ بیٹھال کر تمام کے گردا گرد آس پاس ایک خط کو دیا۔“ (ص ۱۷۵)

اس میں ’جُدی‘، بیٹھال کر، گردا گرد، خط کو دیا وہ الفاظ ہیں جو عام زبان میں استعمال ہوتے تھے اور آج بھی ہوتے ہیں۔ بیٹھال دو، لٹال دو آج بھی ہم بولتے ہیں اور لکھتے وقت بیٹھا دو، لٹا دو، لکھتے ہیں۔ ایک جگہ شاہ مراد اللہ نے ”کڑی کٹی لڑی“، بجائے ”کڑی ہوئی لڑی“، استعمال کیا ہے۔ ”کٹی“ کا اس طور پر استعمال گزشتہ پندرہ سال سے اردو نثر میں بڑھتا جا رہا ہے اور اکثر اخباروں، رسالوں میں ”اس موقع پر لی گئی تصویر“ یا ”بہائی گئی فلم“ یا ”مندرجہ بالا کاغذات درج کی گئی ہدایات کے مطابق روانہ نہ کرنے کی صورت میں۔۔۔“ قسم کے جملے نظر آتے ہیں۔ شاہ مراد اللہ کے اس استعمال سے معلوم ہوا کہ ”کٹی“ کا یہ استعمال اس زمانے کی عام زبان کا حصہ تھا۔

شاہ بدیع الدین (۱۱۶۲ - ۱۲۳۳ھ / ۱۷۵۰ - ۱۸۱۸ع) ۲۵ جن کا پورا نام رفیع الدین عبدالوہاب ۲۶ تھا، شاہ ولی اللہ کے چار بیٹوں میں سے تیسرے بیٹے تھے اور شاہ عبدالعزیز (م ۱۲۳۹ھ / ۱۸۲۳ع) اور شاہ عبدالقادر کی طرح ان جید علما میں شمار ہوتے تھے جنہوں نے نہ صرف اپنے والد کا نام روشن کیا بلکہ ان کی دینی تحریک اور علمی روایت کو بھی آگے بڑھایا۔ شاہ بدیع الدین دہلی میں پیدا ہوئے۔ یہیں پلے بڑھے۔ تحصیل علوم اپنے والد شاہ ولی اللہ سے اور تکمیل اپنے بڑے بھائی شاہ عبدالعزیز سے کی۔ جب گہر سنی اور ضعیف مزاج کی وجہ سے شاہ عبدالعزیز درس و تدریس کا سلسلہ جاری نہ رکھ سکے تو ان کا درس بھی شاہ رفیع الدین دہلی لکھے۔ انہیں مقالات و معقولات دونوں پر ہکسان قدرت حاصل تھی اور ریاضیات میں تو انہیں موجد کا درجہ حاصل تھا۔ ۲۷ سرسید نے لکھا ہے کہ ”ہر فن کے ساتھ اس طرح کی مناسبت تھی کہ ایک وقت میں فنون متباہنہ اور علوم مختلفہ درس فرماتے تھے۔ جب ایک کی تعلیم سے دوسرے کی تعلیم کی طرف متوجہ ہوتے حضار خدمت کو یہ معلوم ہوتا تھا کہ گویا اسی فن میں جامع ہکسانی ان کے قانت استعداد پر قطع ہوا ہے۔“ ۲۸ عربی و فارسی پر پورا عبور حاصل تھا۔ عربی میں کئی قصائد کے علاوہ اردو، عربی و فارسی میں کیم و طبیس کتابیں ان سے یادگار ہیں۔ علم اور تقویٰ دونوں کے اعتبار

ہے۔ ان کا درجہ بلند ہے۔ پاک باطن، آزاد طبع اور صاف گو زبان تھے۔^{۲۹}
 بر عظیم میں ان کی عام شہرت استاد، عالم اور مصنف کی حیثیت سے آج تک
 ہماری تہذیبی تاریخ کا حصہ ہے۔ اردو زبان و ادب کی تاریخ میں ان کی اصل
 شہرت قرآن پاک کے اس پہلے اردو ترجمے کی وجہ سے ہے جو انہوں نے اس
 صدی کے آخر میں کیا۔ ترجمہ قرآن کے علاوہ اردو میں ان کی ایک اور تصنیف
 ”تفسیر ربیعی“ ہے لیکن اردو ترجمہ و تفسیر انہوں نے اپنے قلم سے نہیں بلکہ
 بول کر لکھوائے۔ ان کے ایک شاگرد سید نجف علی خاں نے قرآن مجید
 تحت لفظی ان سے پڑھا۔ جو کچھ شاہ رفیع الدین پڑھاتے رہے وہ لکھتے رہے اور
 جب مکمل ہو گیا تو اصلاح کے لیے پیش کر دیا۔ یہی صورت ”تفسیر ربیعی“
 کے ساتھ ہوئی جس کی تفصیل نجف علی خاں کے بیٹے میر عبدالرزاق نے
 ”تفسیر ربیعی“ کے دیباچے میں ان الفاظ میں دی ہے :

”کہتا ہے خاکسار میر عبدالرزاق بن سید نجف علی خاں المعروف بہ
 فوجدار خاں غفر اللہ لہ، ولوالدہ کہ والد بزرگوار میرے نے بندست
 جناب عالم با عمل و فاضل بے بدل، واقف علوم معقول و منقول
 خلاصہ علمائے متاخرین مولوی رفیع الدین رحمۃ اللہ علیہ کی عرض کیا
 تھا کہ میں چاہتا ہوں کہ ترجمہ کلام اللہ تحت لفظی آپ سے پڑھ کر
 زبان اردو میں لکھوں۔ پھر اوس کو آپ ملاحظہ فرما کر اصلاح دے
 کر درست فرما دیا کریں۔ چنانچہ آپ نے قبول فرمایا اور تمام کلام اللہ
 اسی طرح سے مرتب ہوا اور رواج پایا ہے۔ اوس صورت سے تفسیر
 سورۃ بقرہ کی بطور نمونہ کے تمام و کمال مفصل و مشرح لکھی تھی اور
 موسوم بہ ”تفسیر ربیعی“ کیا، اس واسطے کہ نام مبارک اون کا بھی
 رفیع الدین ہے۔“^{۳۰}

”تفسیر ربیعی“ شاہ رفیع الدین کی وہ اردو تفسیر ہے جس کا ذکر بہت
 کم ہوا ہے۔ اس میں سورۃ بقرہ کی تفسیر بول چال کی عام زبان میں لکھی گئی
 ہے۔ اس کا طرز بیان خطیبانہ ہے۔ شاہ رفیع الدین نے ساری تفسیر میں یہ انداز
 اختیار کیا ہے کہ پہلے ایک آیت کا ترجمہ دیتے ہیں جو لفظی کے بجائے وضاحتی
 ہوتا ہے اور پھر اس آیت کے مطالب و معانی کی تشریح کرتے ہیں۔ مثلاً :

ترجمہ : ”جس نے کیا واسطے تمہارے زمین کو بچھوٹا اور آسمان کو
 چھت اور اتارا آسمان سے پانی۔ پس نکالا ساتھ اس کے پتھروں سے
 رزق واسطے تمہارے۔ پس مت مقرر کرو واسطے اللہ کے شریک

اور تم جانتے ہو۔“

تفسیر : جن لوگوں پر خطاب تھا تین طرح کے تھے۔ ظاہر اور باطن سے مائلے والے وہ مومن تھے اور ظاہر و باطن سے انکار کرنے والے وہ کافر تھے اور ظاہر سے اقرار کرنے والے اور باطن سے انکار کرنے والے وہ منافق تھے۔ جب تینوں کا احوال بیان کیا سب لوگوں کو حکم کیا میری بندگی کرو اور میرے کلام میں شک نہ لاؤ اور جو یہ نہ کرو گے تو آگ کا عذاب کروں گا اور جو مانو گے تو بہشت دوں گا۔ کہتے ہیں کہ ایک دوسرے کا جو حکم ماننا ہے تین واسطے ہوتا ہے۔ یا واسطے پہلے انسان کے یا واسطے سکونت کے یا واسطے معاش کے۔ اوس کے عمل میں حق تعالیٰ نے بتلا دیا کہ تینوں کام تم کو مجھ سے ہیں۔“ ۳۱۶

شاء ربیع الدین کی نثر اور اس کے طرزِ عبارت میں زور ہے۔ وہ اپنی بات، شاء مراد اللہ کے برخلاف، اختصار کے ساتھ بیان کرنے پر قادر ہیں۔ ان کی نثر میں بھی عبارت آرائی اور رنگینی نہیں ہے۔ دونوں کے اسالیب سادہ، رواں، عام بول چال کی زبان میں اور خطیبانہ ہیں لیکن شاء ربیع الدین کے اظہارِ بیان کی ذہنی سطح شاء مراد اللہ سے بلند ہے۔ ان دونوں تفسیروں کو بڑھ کر دو ذہنوں کے علم اور انداز فکر کا فرق سامنے آتا ہے اور اس سے ان دونوں کے اسالیب کا فرق پیدا ہوتا ہے۔ شاء مراد اللہ کے بیان میں گہرائی نہیں ہے۔ شاء ربیع الدین کے ہاں سادگی اور روزمرہ کی زبان کے استعمال کے باوجود تہ داری اور معنویت ہے۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے اوپر کے اقتباس سے ایک مختلف اقتباس دیکھیے :

”حق تعالیٰ نے حضرت آدم کو مکے کے پاس نہان ایک میدان سے اوس میں پیدا کیا اور کئی دن زمین پر رکھا اور رزق بہشت سے بھیجا۔ یہ ہر جانوروں میں جوڑی دیکھتے تھے اور آپ تہائی سے گھبراتے تھے۔ ایک بار جو سوئے، دیکھا کہ ایک عورت میری قسم کی میرے پاس بیٹھی ہے۔ بہت غوش ہوئے۔ جب آنکھ کھلی کچھ نہ پایا۔ وحشت ان کو زبا نہ ہوئی۔ حق تعالیٰ نے جبرئیل کو بھیجا اور اونہوں نے اون کی بائیں پسلی کے نیچے چاک کیا اور اوس میں سے حضرت حوا کو، کہ حق تعالیٰ کی قدرت سے پیدا ہو گئی نہیں، نکال کر اون کے پاس بٹھا دیا اور حق تعالیٰ نے حضرت حوا کا نکاح حضرت آدم سے بالادہ دیا۔ پھر فرشتوں کو حکم کیا کہ ایک تخت پر دونوں کو بٹھا

مگر بہشت میں جا اوتاریں ۔ جب بہشت میں گئے ، حق تعالیٰ نے مالک بہشت کا کیا تاکہ وہاں کے بے کارخانے دیکھ کر ویسے ہی زمین میں بناویں اور ویسی خوبی کی نعمتیں گھانے میں اور پھٹنے میں تیار کریں اور کتنی مدت غذا بے قضاہ اور بے محنت کھا کر قوت پکڑیں ۔ لیکن جب اون گویوں اور برازی حاجت نہ تھی ، ان اعضا کی گچھ خبر نہ تھی لیکن آزمائش کے واسطے ایک درخت کے کھانے سے منع کر دیا اور حکمت رکھی کہ یہ زمین میں گندہ کار ہو کر اوتریں تو بندگی میں اور نر میں رہیں ، کہ یہ کہہ بسبب عزت خلافت کے دعوا خدائی کا کریں ۔ ۳۲۴

شاہ رفیع الدین کی نثر میں بھی حسب ضرورت چھوٹے اور بڑے جملے ساتھ ساتھ آتے ہیں لیکن ان میں خطیبانہ انداز کے باوجود وہ تکرار بیان نہیں ہے جو شاہ مراد اللہ کی نثر میں ملتی ہے ۔ فارسی عربی کے وہ الفاظ استعمال ہوئے ہیں جو عام زبان کا حصہ بن چکے ہیں ۔ اس نثر میں فاعل مفعول فعل کی ترتیب میں زیادہ باتاعدگی ہے ۔ شاہ مراد اللہ کے ہاں زبان کی عوامی سطح ، عوامی لہجہ اور عوامی تلفظ موجود ہے ۔ شاہ رفیع الدین کے ہاں ، عام الفاظ اور سادگی کے باوجود ، ایک ایسی سطح ہے جو عوام و خواص دونوں کے ہاں یکساں ہے ، اس لیے شاہ رفیع الدین کے بیان میں زیادہ رچاوٹ ہے ۔ اسلوب بیان کا یہ وہی لٹک ہے جو آج تک خطیبوں کے ہاں اسی انداز میں مروج ہے ۔ شاہ رفیع الدین کی نثر میں محاورے بھی ہیں اور ردسہ بھی ۔ وضاحت کے لیے وہ تشبیہیں بھی استعمال کرتے ہیں ۔ ایسے الفاظ بھی استعمال کرتے ہیں جنہیں عوام بولتے تھے لیکن اظہار کی سادگی اور فکر کی رچاوٹ کی وجہ سے ان الفاظ میں عامیانہ بن باقی نہیں رہتا ۔ شاہ رفیع الدین نے قرآن کے گہرے مطالب کو عام بول چال کی زبان میں بیان کر کے اردو نثر کو نہ صرف وقار بخشا بلکہ مذہبی و علمی انکار کو بیان کرنے کی روایت کو بھی آگے بڑھایا ، لیکن ان کے ترجمہ قرآن کی نوعیت اس سے مختلف ہے ۔ اس ترجمے کی ماہیت کو شاہ عبدالقادر کے ترجمے کے ساتھ ہی بہتر طور پر سمجھا جا سکتا ہے ۔

شاہ رفیع الدین ، شاہ عبدالقادر سے عمر میں پانچ سال بڑے تھے اس لیے قیاس کیا جاتا ہے کہ قرآن مجید کا ترجمہ چلے شاہ رفیع الدین نے کیا ہوگا ۔ ایک دلیل اس سلسلے میں یہ بھی دی جاتی ہے کہ شاہ رفیع الدین نے اپنے ترجمہ قرآن کے دیباچے میں اپنے والد کے فارسی ترجمہ قرآن کا ذکر تو کیا ہے لیکن شاہ

عبدالقادر کے ترجمے کا ذکر نہیں کیا۔ اگر شاہ عبدالقادر کا ترجمہ ان سے پہلے ہو چکا ہوتا تو شاہ رفیع الدین اس کا ذکر اپنے دیباچے میں ضرور کرتے۔ لیکن میں صورت شاہ عبدالقادر کے ہاں بھی ملتی ہے۔ انہوں نے اپنے ترجمہ "قرآن کے دیباچے میں شاہ ولی اللہ کے فارسی ترجمے کا تو ذکر کیا ہے لیکن کہیں شاہ رفیع الدین کے ترجمے کا ذکر نہیں کیا۔ البتہ اس عبارت سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ شاہ رفیع الدین کے تحت لفظی ترجمے کو دیکھ کر انہیں خیال آیا کہ اس سے معنی و مفہوم واضح نہیں ہوتے اس لیے ایسا ترجمہ کرنا چاہیے جس سے معنی قرآن آسان ہو جائیں۔

"اب گنتی باتیں معلوم رکھیے۔ اول یہ کہ اس چنگ ترجمہ لفظ بلفظ ضرور نہیں کیونکہ ترکیب ہندی عربی سے بہت بعید ہے۔ اگر بعینہ وہ ترکیب رہے تو معنی مفہوم نہ ہوں۔ دوسرے یہ کہ اس میں زبان، رشتہ نہیں بولی بلکہ ہندی متعارف، نا عوام کو بے تکلیف درک ہوتا ہے۔"

شاہ رفیع الدین کا ترجمہ چونکہ لفظ بہ لفظ ہے اور اس سے معنی و مفہوم واضح نہیں ہوتے اس لیے شاہ عبدالقادر نے، بڑے بھائی شاہ رفیع الدین کا نام لیے بغیر، اسی ترجمے کی طرف اشارہ کیا ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ شاہ رفیع الدین کا ترجمہ شاہ عبدالقادر کے ترجمے سے مقدم ہے اور چونکہ شاہ عبدالقادر کا ترجمہ ۱۱۲۰ھ/۹۱ - ۱۷۹۰ع میں مکمل ہوا اس لیے شاہ رفیع الدین کا ترجمہ اس سے چند سال پہلے ۱۱۲۰ھ/۸۵ - ۱۷۸۵ع یا اس سے کچھ پہلے مکمل ہوا ہوگا۔

شاہ رفیع الدین کا ترجمہ، جسے انہوں نے سید نجف علی خاں کو لکھوایا تھا، لفظی ترجمہ ہے جس میں متن قرآن کی انتہائی پابندی کی گئی ہے۔ شاہ رفیع الدین نے ہر لفظ کے لیے اردو کا مناسب ترین لفظ لکھ دیا ہے اور وضاحت کے لیے الفاظ بڑھانے یا ترجمے کو با محاورہ بنانے کی بالکل کوشش نہیں کی۔ وہ قرآن کے متن سے ذرہ بھر ادھر سے ادھر نہیں ہٹے اس لیے اس ترجمے میں مربوط جملوں کی تلاش بے معنی ہے۔ عربی میں پہلے مضاف آتا ہے اور پھر مضاف الیہ۔ اردو ترجمے میں بھی اسی صورت کو برقرار رکھا گیا ہے۔ اسی طرح عربی میں فعل، فاعل اور مفعول سے پہلے آتا ہے۔ شاہ رفیع الدین نے ترجمے میں ہی صورت بالی رکھی ہے لیکن اس التزام کے باوجود سارے ترجمے میں کوئی لفظ مشکل سے ایسا ملے گا جو عام فہم نہ ہو۔ سرسید نے شاہ رفیع الدین و شاہ عبدالقادر کے ترجموں کے بارے میں لکھا ہے کہ "مولوی عبدالقادر صاحب کا اردو ترجمہ

کلام اللہ کا اردو لغات کے لیے ایک بڑی سند ہے اور مولوی رفیع الدین صاحب کا ترجمہ تراکیب نحوی کے لیے ایک بہت بڑی دستاویز ہے۔ "۳۴" رفیع الدین صاحب کے ترجمے کی تائیدی اہمیت یہ ہے کہ یہ اردو زبان میں قرآن مجید کا پہلا ترجمہ ہے۔ اس ترجمے نے ہند دوواڑے کھول کر قرآن کے اردو ترجمے کی ایسی روایت قائم کی کہ یہ سلسلہ آج تک جاری ہے۔ لفظی ترجمہ ہونے کے باوجود یہ وہ ترجمہ ہے جو قرآن کی روح، اس کے مزاج کے مطابق اور قریب ترین ہے۔ شاہ عبدالقادر کا ترجمہ قرآن اس سلسلے کی دوسری کڑی ہے۔

شاہ عبدالقادر (۱۱۶۷ھ — ۱۲۳۰/۱۷۵۳ع — ۱۸۱۳ع) ۳۵ شاہ ولی اللہ کے چوتھے بیٹے اور شاہ عبدالعزیز اور شاہ رفیع الدین کے چھوٹے بھائی اور اپنے وقت کے جید عالم اور متقی و برہیزگار انسان تھے۔ ابتدائی تعلیم اپنے والد سے اور تکمیل شاہ عبدالعزیز سے کی۔ اکبری مسجد میں قرآن، حدیث اور فقہ کا درس دیتے تھے اور اسی مسجد کے ایک حجرے میں رہتے تھے۔ درس و تدریس کے بعد بیشتر وقت عبادت یا مطالعہ میں صرف کرتے تھے، اسی لیے تصنیف و تالیف کی طرف زیادہ توجہ نہیں تھی۔ سرمد نے لکھا ہے کہ "آپ کے علم و فضل کا بیان کرنا ایسا ہے کہ کوئی آفتاب کی تعریف فروغ اور فلک کی مدح بلندی کے ساتھ کرے۔" ۳۶ ان کے شاگردوں میں بڑے نامور علماء پیدا ہوئے۔ مولانا فضل حق خیرآبادی اور سید احمد شہید برہیلوی انہی کے نامور شاگرد تھے۔ ان کا علم و فضل ہماری تہذیب تاریخ کا حصہ ہے لیکن آج ان کی اصل شہرت اردو ترجمہ قرآن اور اس کی مختصر تفسیر کی وجہ سے ہے۔ شاہ عبدالقادر کا ترجمہ، جس کا تائیدی نام "موضح قرآن" ہے ۱۲۰۵ھ/۹۱-۱۷۹۰ع میں مکمل ہوا۔ انہوں نے موضح قرآن کے دیباچے میں لکھا ہے کہ "اس کتاب کا نام موضح قرآن ہے اور میں اس کی صفت ہے اور میں اس کی تاریخ ہے۔" ۳۷ اس ترجمے میں انہوں نے ان امور کو بھی نظر رکھا ہے :

- (۱) "ترجمہ لفظ بلفظ ضروری نہیں کیونکہ ترکیب ہندی ترکیب عربی سے بہت بعید ہے۔ اگر بعینہ وہ ترکیب رہے تو معنی مفہوم نہ ہوں۔"
- (۲) "اس میں زیادہ رشتہ نہیں بولی بلکہ ہندی متعارف، کا عوام کو بے تکلیف دریافت ہو۔"

اور یہ بھی بتایا کہ :

(الف) "پرچند ہندوستانیوں کو معنی قرآن اس سے آسان ہوئے لیکن اب بھی استاد سے سند کرنا لازم ہے۔"

(ب) ”اول لفظ ترجمہ قرآن ہوا تھا ، بعد اس کے لوگوں نے خواہش کی تو بعضے نواید زاہد بھی متعلق تفسیر داخل کیے ۔ اوس قاعدہ کے امتیاز کو حرف ف نشان رکھا ۔“

شاہ عبدالقادر کا ترجمہ اسی لیے لفظی نہیں بلکہ وضاحتی ہے ۔ اس کے جملے کی ساخت پر ، شاہ رفیع الدین کے ترجمے کے برخلاف ، اردو جملے کا مزاج حاوی ہے ۔ اس میں روزمرہ و محاورہ کا بھی خیال رکھا گیا ہے اور ساتھ ساتھ عربی لفظ کے لیے منتخب و مؤویز اردو لفظ استعمال کرنے کا التزام کیا ہے ؛ مثلاً ضیا کے لیے چمک ، نور کے لیے اجالا ، حور کے لیے گوری ، عذابِ عظیم کے لیے بڑی مار وغیرہ ۔ مروجہ فارسی الفاظ کے لیے بھی اردو الفاظ استعمال کیے گئے ہیں ؛ مثلاً ہوش کے بجائے ”بوچھ“ ، بعد کے بجائے ”پچھے“ ، محنت باب کے بجائے چنکا وغیرہ ۔ قرآن مجید کا یہ ترجمہ اردو ہندی لغت کا ایک بڑا خزانہ ہے ۔ اس ترجمے کو پڑھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ شاہ عبدالقادر عام لفظوں کو نئے معنی دے کر انہیں نئی زندگی دے رہے ہیں ۔ اس میں کثرت سے ایسے عام الفاظ استعمال ہوئے ہیں جنہیں ہم آج بھی عربی و فارسی الفاظ کے بجائے استعمال کر کے اپنے اظہار کو ایک نیا رنگ دے سکتے ہیں ۔ اس میں وہی زبان استعمال ہوئی ہے جو عوام میں رائج تھی اور شاہ صاحب نے اس عوامی زبان و محاورہ کو قرآن جیسی کتاب کے ترجمے کے لیے استعمال کر کے ایک نئی رفعت عطا کی ہے ۔ اس ترجمے میں ”کہنے لگیں“ یا ”جس طرف مجھے ہلاتیاں ہیں“ جیسے جملے اُس دور کی مروجہ زبان ہی کی لوجائی کرتے ہیں ۔ جمع فاعل کے مطابق جمع فعل کا استعمال جہاں قدیم اردو میں ملتا ہے وہاں آبرو ، ناجی ، میر ، سودا اور قائم کے ہاں بھی اسی طرح ملتا ہے ۔ شاہ عبدالقادر نے قرآن مجید کا اس التزام کے ساتھ ترجمہ کر کے کہ اس میں مروجہ اردو زبان کے الفاظ ، مترادفات و مرادفات استعمال ہوں ، ایک ایسا کام کیا ہے جس سے ایک طرف ان کے دینی مقاصد کو تقویت پہنچی اور دوسری طرف اردو زبان میں اظہار کی غیر معمولی قوت پیدا ہو گئی ۔ یہ ترجمہ لسانی نقطہ نظر سے بھی ایک اہم کارنامہ ہے ۔ شاہ عبدالقادر اور شاہ رفیع الدین کے ترجمے مزاج اور اسالیب کے اعتبار سے ایک دوسرے سے مختلف ہیں ۔ یہ فرق اُس وقت واضح ہوتا ہے جب ہم ان دونوں ترجموں کے ایک ہارے کی ایک ہی سورت کو ساتھ رکھ کر پڑھتے ہیں ۔ مثلاً یہ دو سورتیں دیکھیے :

ترجمہ شاہ رفیع الدین

سورۃ یوسف پارہ : ۱۲

”اور کہا بادشاہ نے تحقیق میں دیکھتا ہوں سات بیل مرنے ، کھاتے جاتے ہیں ان کو سات دہلے اور سات بالیں سبز اور سات سوکھی ، اے سردارو ، جواب دو مجھ کو بیچ خواب میری کے ، اگر ہوسم واسطے خواب کے تعبیر کرتے۔“ کہا انہوں نے ، یہ ہیں پریشان خواب اور نہیں ہم ساتھ تعبیر خوابوں پریشان کے جانتے والے اور کہا اس شخص نے کہ نجات پائی تھی ان دولوں میں سے اور باد گیا بعد مدت کے ، میں خبر دوں گا تم کو ساتھ تعبیر اس کی کے ، اس بھیجو مجھ کو۔ اے یوسف ، اے بڑے سچے ، جواب دے ہمارے ہیں : بیچ سات بیل موٹوں کے کھاتے ہیں ان کو سات دہلے اور سات بالیں سبز اور سات خشک ، تو کہ بھر جاؤں میں طرف لوگوں کی ، تو کہ وہ جانیں۔“

کہا کہ کہتی گرو گے تم سات برس محنت سے ، اس جو کچھ کالو تم اس چھوڑ دو اس کو بیچ بالوں اس کے مگر تھوڑا اس میں سے جو کھاؤ تم ۔ پھر آؤں گے پچھلے اس کے سات برس سخت ۔ کھا جاؤں گے جو کچھ پہلے رکھا تم نے واسطے ان کے مگر تھوڑا سا جو کچھ بچا رکھو تم واسطے

ترجمہ شاہ عبدالقادر

سورۃ یوسف پارہ : ۱۲

”اور کہا بادشاہ نے ، میں خواب دیکھتا ہوں ، سات گالیں موٹی ان کو کھاتی ہیں سات دہلی ، اور سات بالیں بری اور دوسری سوکھی۔ اے دربار والو تعبیر گھو مجھ سے میرے خواب کی ، اگر ہو تم خواب کی تعبیر کرتے ۔ بولے یہ اڑتے خواب ہیں اور ہم کو تعبیر خوابوں کی معلوم نہیں اور بولا وہ جو بچا تھا ان دولوں میں اور باد گیا مدت کے بعد ، میں جاؤں تم کو اس کی تعبیر ، سو تم مجھ کو بھیجو۔“

جا کر کہا یوسف اے سچے ، حکم دے ہم کو اس خواب میں سات گالیں موٹی ان کو کھاتی ہیں سات دہلی اور سات بالیں بری اور دوسری سوکھی کہ میں نے جاؤں لوگوں پاس ، شاید ان کو معلوم ہو ۔ کہا تم کہتی گرو گے سات برس لگ کر ۔ سو جو کالو اس کو چھوڑ دو اس کی ہال میں مگر تھوڑا جو کھاتے ہو پھر آؤں گے اس پچھلے سات برس سختی کے ، گھاؤں جو رکھا تم نے ان کے واسطے مگر تھوڑا جو روک رکھو گے ۔ پھر آؤں گے اس پچھلے ایک برس ، اس میں ہمیشہ پالوں گے لوگ اور اس میں دس ٹھوڑیں گے ، اور کہا بادشاہ

نے لے آؤ اس کو میرے پاس۔ پھر جب پہنچا اس پاس بھیجا آدمی، کہا پھر جا اپنے خاوند پاس اور بوجھ اس سے، کیا حقیقت ہے ان عورتوں کی جنہوں نے کائے ہاتھ اپنے۔ میرا رب تو ان کا قریب سب جانتا ہے۔ کہا بادشاہ نے عورتوں کو، کیا حقیقت ہے تمہاری جب تم نے پہنچایا یوسف کو اس کے جی سے۔ بولیاں، حادثہ ہم کو معلوم نہیں اس پر کچھ برائی۔ بولی عورت عزیز کی۔ اب کھول گئی سچی بات۔ میں نے پہنچایا تھا اس کو اس کے جی سے اور وہ سچا ہے۔ ۳۹۱۷ (کل الفاظ ۲۸۷)

بیچ کے۔ پھر آوے گا اس کے برس کہہ بیچ اس کے سونے برائے جانوں کے، لوگ اور بیچ اس کے ٹھوڑی گے اور کہا بادشاہ نے کہ لے آؤ میرے پاس اس کو۔ پس جب آیا اس کے پاس ابھی کہا کہ پھر جا طرف خاوند اپنے کی، پس بوجھ اس سے کیا حال ہے ان عورتوں کا، جنہوں نے کائے تھے ہاتھ اپنے، تحقیق پروردگار میرا مکر ان کے کو جانتا ہے۔ کہا کیا حال ہے تمہارا جس وقت پہنچایا تم نے یوسف کو جان اس کی ہے۔ کہا انہوں نے ہاکی ہے واسطے اللہ کے، نہیں جانی ہم نے اوپر اس کے کچھ برائی، کہا عورت عزیز کی نے، اب کھیل گیا حق۔ میں نے چلایا تھا اس کو جان اس کی ہے اور تحقیق وہ البتہ سچوں سے ہے۔ ۳۹۱۸ (کل الفاظ ۳۲۷)

اب ایک سورۃ اور دیکھیے :

ترجمہ شاہ عبداللہ : سورۃ لہب

”لوٹ کئے ہاتھ اپنی لہب کے اور لوٹ گیا وہ آپ۔ کام نہ آیا اس کو مال اس کا اور نہ جو کھایا۔ اب بیٹھے گا ڈیک مارق آگ میں۔ اور اس کی چورو سر پر لیے پورق اہلدمن۔ اس کی گردن میں دس ہے سوخ کی۔ ۳۹۱۹ (کل الفاظ ۹۷)

ترجمہ شاہ رفیع الدین : سورۃ لہب

”ہلاک ہو جیو ہاتھ اپنی لہب کے اور ہلاک ہو وہ۔ نہ گھڑات کیا اس کو مال اس کے نے اور جو کچھ کھایا تھا۔ شباب داخل ہوگا آگ شعلہ والی میں اور چورو اس کی اٹھائے والی لکڑیوں کی، بیچ گردن اس کی کے رستی ہے پوست کھجور کی ہے۔ ۳۹۲۰ (کل الفاظ ۹۷)

ان ترجموں کے تقابلی مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ شاہ عبدالقادر کے ترجمے سے معنی و مفہوم واضح ہو جاتے ہیں۔ شاہ عبدالقادر نے فارسی عربی کے الفاظ بھی حکم استعمال کیے ہیں جب کہ شاہ رفیع الدین کے ہاں یہ التزام نہیں ملتا۔ شاہ رفیع الدین کے ہاں، ترجمہ لفظی ہونے کے باوجود، الفاظ کی تعداد شاہ عبدالقادر کے مقابلے میں زیادہ ہے۔ ان دونوں ترجموں کو دیکھ کر یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ ترجمہ کرتے وقت شاہ رفیع الدین اور شاہ ولی اللہ کے ترجمے شاہ عبدالقادر کے سامنے تھے اور اسی لیے ان کا ترجمہ ”قرآن ترجمے اور زبان کی روایت کو آگے بڑھاتا ہے۔ (ہاں کے لفظ ”نظر سے شاہ عبدالقادر کے ہاں یہیں ایک قوت محسوس ہوتی ہے۔ یہی خصوصیات ان کی تفسیر میں ملتی ہے۔ یہاں زبان زیادہ مربوط، گہری سنجیدگی اور اعلیٰ ذہنی معیار کی حامل اس لیے ہے کہ ترجمے کی بندش سے آزاد ہو کر شاہ صاحب اپنی بات، اپنا نقطہ نظر آزادی کے ساتھ اپنے الفاظ میں بیان کر رہے ہیں۔ یہ اثر ویسی نہیں ہے جیسی یہیں ”لو پلڑ مریم“ میں ملتی ہے بلکہ یہ وہ عام زبان ہے جس کے ذریعے لکھنے والا اپنی بات حکم سے حکم لفظوں میں عوام اور خواص دونوں تک پہنچانے کی کوشش کر رہا ہے۔ یہاں اردو لٹریچر کا وہ نقش ابھرتا ہے جو آئندہ دور میں مذہبی تحریروں کا معیاری اسلوب بن جاتا ہے۔ اس اثر میں اردو بن کے ساتھ ساتھ سادگی، عقلی دلیل کی قوت اور وضاحت کا مزاج بھی موجود ہے۔ روایت، تاریخ، فلسفہ، مذہب اور عقلی زندگی کے دینی مقاصد نے اس میں ایک ایسی تہ داری، گہرائی اور زورِ بات پیدا کر دیا ہے جو اس تفسیر کو ایک علمی وقار عطا کرتا ہے۔ اس کی تفصیل میں اختصار ہے اور اختصار میں تفصیل۔ اس ذہنی و فکری عمل سے اسلوب کی جو صورت بنتی ہے وہ یہ ہے :

”استکھار میں سے کھل چیز یا ایسی چیز کو کہا جیسے چٹے کیڑے اور ٹٹی پاپوش یا یہ کہا عورت کو منہ تھوڑا سا اور ہاتھ کی انگلیاں اور پاؤں کا پنجہ کھولنا درست ہے۔ لالچاری کو پھر ہاتھ کی سبھی کھلے گی یا آنکھ کا کاجل یا انگلی کا چھلا اور باقی بدن اور گھنا لعاکتا ضروری ہے غیر سے مگر اپنے عرموں سے چھاتی سے زالوں تک اور اپنی عورتیں جو نیک چال کی ہوں ان سے بھی اتنا ضرور ہے اور یہ راہ عورتوں سے کنارہ پکڑنا اور گھبرے جن کو غرض نہیں وہ گمہ کھانے اور سونے میں غرق ہیں، شوخی نہیں رکھتے اور لڑکا دس برس

تک اور اپنا غلام بھی محرم ہے ۔ بہت علماء کے نزدیک ، اور ہاؤں کی دھسکی سے معلوم ہوتے ہیں گھونگھرو یا گوجری اور باریک گہڑا جس سے بدن نظر آئے انکے برابر ہے اور اتنا بھی نہ کھلے تو بہتر ہے ۔ ”۲۲“

یہ نثر جو شاہ عبدالقادر نے ”تفسیر“ میں استعمال کی ہے مقصدی تر ہے جسے لکھنے والا اپنا مدعا اور اپنا مافی الضمیر بیان کرنے کے لیے پوری متجیدگی و منانت کے ساتھ استعمال کر رہا ہے ۔ قرآن مجید کے تراجم و تفسیر نے زبان کی ایک اہم اور بنیادی خدمت یہ انجام دی کہ عربی زبان کے مزاج اور لہجوں کو اردو زبان کے مزاج میں سمو دیا ۔ قرآن کی امیجری ، اس کے الفاظ ، محاورات ، طرز ادا ، انداز بیان اردو زبان کا حصہ بن کر سب کی زبان پر چڑھ گئے ۔ متعدد محاورات انہیں تراجم سے اردو زبان میں داخل ہو کر عام ہو گئے ۔ آج اپنی بات سمجھو بیان کرتے ہوئے کبھی ہمارے ذہن میں یہ بات آتی ہے کہ یہ لفظ ، یہ محاورہ ، یہ تمثیل اور یہ انداز قرآن سے اردو زبان میں آ کر مستند و عام بن گیا ہے :

”دلوں پر سہر ، آنکھوں پر پردہ ، صم ”ہکم“ ، تخلیہ گرلا ، عقل کا الدھا ، کالوں میں انگلیاں دینا ، عہد توڑنا (قص عہد ۔ قرآن) ، قطع گرنا (قطع کچھے نہ تعلق ہم سے) ، میدان کاٹنا ، میدان طے کرنا ، خون بہانا ، خون کی لہریاں بہا دینا ، پس پشت ڈالنا ، رعایت گرلا ، نظر رکھنا ، منہ کرنا ، منہ پھیرنا ، رنگ چڑھانا ، قدم بہ قدم چلنا ، عذاب مول لینا ، آگ کھانا ، اوڑھنا پھوٹنا ، ہلاکت میں ڈالنا ، پاؤں پھیر دینا ، سر پر سوار ہونا ، سر پر گھڑا دینا ، رو سیاہ ہونا ، قلب سیاہ ہونا ، سیاہ کار ہونا ، بیٹھ دینا ، بیٹھ دگھانا ، انگلیاں کاٹنا ، دل پھیرنا ، ہاتھ بڑھانا ، ہاتھ اٹھانا ، ہاتھ بند ہونا ، ہاتھ کھلا ہونا ، پردہ پڑنا (عقل پر ، دل پر ، آنکھوں پر) دل جھپکنا ، موت آنا ، موت کی طرف جانا ، ہوا جاتی رہنا ، راستہ چھوڑنا ، سینے سینے رہنا ، زمین تنگ ہو جانا ، زمین پر بوجھ ہونا ، بات کا لہجا ہونا ، مٹھی بند رکھنا ، آنکھوں کا پھوٹ پھٹنا ، آنکھیں سہید ہونا ، تقدیر کا لکھا ، برباد کر دینا ، دل ہوا ہونا ، بات لے اڑنا ، ہلک جھپکنا ، گلے کا نمونہ بننا ، گلے کا ہار ہو جانا ، گلے بندھنا ، سلام لو (تلاں بات یوں ہے تو ہلرا سلام لو) ، آسمان ٹوٹ پڑنا ، آسمان پھٹ پڑنا ، تازو مضبوط کرنا ، آنکھ اٹھا کر نہ دیکھنا ، آنکھوں دیکھے ، طومار باندھنا ، طومار کھولنا ، دل کا

نرم ہونا ، دل کا پگھلنا ، تعجب آنا ، گناہ کی گتھری وغیرہ۔ ۳۳۱۔

اسی طرح ۷۷ کے عدد کا مختلف محاوروں میں استعمال یا لوح و قلم ، توشہ آخرت ، نوشتہ تقدیر ، ظالم و جاہل جیسے مرکبات بھی قرآن کے تراجم و تفاسیر کے ذریعے اردو زبان کا حصہ بن گئے ہیں۔ قرآن کے زیر اثر ایک محاورے سے لے کر لے کر محاورے سے گئے اور محاوروں کا ایک عظیم الشان ذخیرہ اردو کے خزانے میں جمع ہو گیا۔ قرآنی محاوروں ، استعاروں اور تشبیہوں کا عام زبان میں استعمال اس بات کی علامت ہے کہ اس زبان اور اس زبان کے بولنے والوں کا رشتہ ان کے عقیدے کی مابعدالطبیعیات سے گہرا اور باقی ہے۔

وہ روایت جو شاہ مراد اللہ ، شاہ رفیع الدین اور شاہ عبدالقادر کے ترجموں اور تفسیروں سے قائم ہوئی ، زمانے کے ساتھ بھلتی اور بڑھتی گئی اور آنے والے دور میں ہر نسل نے اپنے دینی ، سیاسی ، معاشرتی ، اصلاحی و اخلاقی مقاصد کی نشر و اشاعت قرآن کے ترجمہ و تفسیر کے ذریعے کی۔ اگر اس نقطہ نظر سے قرآن کے ترجموں اور تفسیروں کا مطالعہ کیا جائے تو ہر نسل کی تہذیب و تکرری روح ، اپنے مخصوص زاویوں کے ساتھ ، ان میں نظر آنے کی۔ شاہ حقائق (جو سید برکت اللہ عثمی کے لیبر تھے) اور حکیم محمد شریف خاں کے ترجمے اور تفسیر اسی روایت کو مستحکم کرتے ہیں۔ یہ دونوں ترجمے اب تک غیر مطبوعہ ہیں۔ شاہ حقائق کی تفسیر قرآن (۶/۸۱۲ - ۹۲/۱۵۹۱ ع) کا ایک اقتباس احسن مارہروی مرحوم نے ”مکملہ مشورات“ ۳۳۱ میں دیا ہے اور حکیم محمد شریف خاں کے ترجمہ و تفسیر کے اقتباسات مولوی عبدالحق نے اپنے مضمون ”براقی اردو میں قرآن مجید کے ترجمے اور تفسیریں“ ۳۵۱ میں دیے ہیں۔ شاہ حقائق کے ترجمے میں توضیحی رجحان بڑھ گیا ہے۔ ان کا مقصد بھی یہ تھا کہ قرآن کے معنی و مفہوم اور تعلیم کو عام آدمی تک پہنچایا جائے۔ ”حرف عرب کے معنیوں کو اور شان نزول پر ایک کلمے اور آیت اور صورت کا دریافت کر کے اور سب احوال پیغمبروں کا سمجھ کر موافق و توف اور عقل اپنی کے ہر ایک کلمے اور آیت اور صورت کے ساتھ مختصر کر کے لکھا ، داخل کیا تاکہ ان پڑھوں کے جلد سمجھنے میں آوے۔ ۳۶۵ اسی لیے اس میں بھی روزمرہ کی عام زبان استعمال کی گئی ہے اور انداز بیان بھی سادہ و سہل ہے۔ یہ تفسیر شاہ مراد اللہ کے انداز بیان سے قریب اور اس روایت کی لکھری ہوئی صورت ہے۔

حکیم محمد شریف خاں (م ۱۲۱۶ھ/۱۸۰۱ ع) ۳۶۷ کے بیان ترجمہ و تفسیر

کی صورت توضیحی ہے۔ حکیم محمد شریف خاں شاہ عالم کے فلور بین شاہی طبیب

تھے اور اشرف الحکما کا خطاب تھا۔ انہوں نے بہت سی کتابیں لکھیں جن میں کاشف المشکوٰۃ ، آثار نبوت ، تالیف شریفی ، علاج امراض ، دستور الفصد ، عجلانہ نافعہ وغیرہ عربی و فارسی میں ہیں اور قرآن پاک کا تشریحی ترجمہ ، جو شاہ عالم کی فرمائش پر لکھا گیا ، اردو میں ہے۔ مولوی عبدالحق کی رائے ، جن کی نظر سے یہ ترجمہ مولانا ابوالکلام آزاد کی وساطت سے گزرا تھا ، یہ ہے کہ اس کی زبان شاہ عبدالقادر مرحوم کے ترجمے کے مقابلے میں زیادہ ساف ہے اور لفظی پابندی میں اتنی سختی نہیں کی گئی ہے۔ اردو زبان کی ترکیب کا نسبتاً زیادہ خیال رکھا گیا ہے۔ نیز شاہ صاحب کی طرح ہندی میں نہیں بلکہ وضع میں ترجمہ کیا ہے۔ اس دور میں مختلف صورتوں کے اردو ترجمے بھی ہوئے اور ان کی تفسیریں بھی لکھی گئیں جن میں سے بہت سے آج بھی شہال سے جنوب تک مختلف کتب خانوں میں محفوظ ہیں اور جن سے اس دور میں اردو زبان کے عام رواج کا پتا چلتا ہے۔

اس صدی میں اردو ایک معیاری ادبی و علمی زبان بن کر فارسی کی جگہ اپنے لکھی ہے اور سارے بر عظیم میں اظہار کا ذریعہ بن جاتی ہے اس لیے جب سات صد ہار سے آئی ہوئی قوموں نے اپنے قدم اس سرزمین پر جائے تو انہیں کلی کھوپڑیوں ، بازار ہاٹ اور سفر حضر میں قدم قدم پر اسی زبان سے واسطہ پڑا۔ یہی وہ واحد مشترک زبان تھی جس کے ذریعے سارے بر عظیم کے ہر علاقے کے عوام و خواص سے رابطہ قائم کیا جا سکتا تھا۔ آنے والی قوموں نے جن میں برٹش ، ولندیزی ، فرانسیسی اور انگریز شامل تھے ، اس کو بڑھتے اور سیکھنے کی ضرورت محسوس کی۔ عیسائی مبلغوں نے اپنے مذہب کی تبلیغ کے لیے اسی کا سہارا لیا اور نہ صرف بائبل کو اردو میں ترجمہ کرنے کی کوشش کی بلکہ اپنی اپنی زبانوں میں اردو زبان کے قواعد بھی مرتب کیے۔ انجمن تلمیذ نے اپنی کتب ”ہندوستانی گرامر“ میں لکھا ہے کہ ”اب میں اس تالیف کے لیے آمادہ ہوں کیونکہ زبان ہندوستان (اردو) مغر اعظم کی بوری مملکت کی عام زبان ہے۔“ ۳۹ اور اپنے مقصد پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا کہ جہاں کے :

”ہاشندوں کی اکثریت گمراہ ہے اور چونکہ ان بے چاروں کی نجات کا حضرت عیسیٰؑ کے وسیلے سے وعدہ کیا گیا ہے اور عہد نامہ جدید ان کی روحوں کی قلبی ماہیت کا بہترین ذریعہ ہے اور چونکہ داؤد کے گیت اور داہال کی پیش گوئیاں ، تین بیوں کے گیت اور تاریخ سراوا ،

دو ہرگوں کی اور بیل ازدر کی اور اس کے ساتھ کتاب پیدائش کے پہلے
چار ابواب کا پہلے ہی اس زبان میں ترجمہ ہو چکا ہے ، میں نے لازم چالا
کہ اسے مشنریوں کی دسترس تک پہنچانے کے لیے ، تاکہ وہ بفر کسی
زحمت کے اس میں مہارت حاصل کر لیں ، حتی المقدور پوری کوشش
کروں اور اسے طبع گراؤں ۔ ۵۰۰

اردو سے مغربی اقوام کی غیر معمولی دلچسپی کا سبب تبلیغ عیسائیت کے علاوہ
تجارت و سیاس بھی تھا ۔ اس زبان کے ذریعے ، جو سارے برعظیم میں انکوارینکا
کا درجہ رکھتی تھی ، وہ اس معاشرے سے تجارت ، معاشرتی ، سیاسی و تبلیغی
رابطہ قائم کر سکتے تھے ۔ اس لیے ان اقوام کے ذہین افراد نے ، یہاں کی بعض
علاقائی زبانوں کے علاوہ ، اردو سیکھی جسے وہ ہندوستانی ، سور ، ہندی وغیرہ
کے نام سے موسوم کرتے تھے اور پھر دوسروں کو سکھانے کے لیے اس کے
لغات و قواعد مرتب کئے ۔ یہ سلسلہ سترھویں صدی کے اوائل سے شروع ہوتا
ہے ۔ لفظ ہندوستانی کا (زبان کے معنی میں) سب سے پہلا حوالہ ٹیری (Terry)
کی کتاب "اے وائیج" "لو ایسٹ انڈیا" (۱۶۵۵ء) (A Voyage to East India)
میں ملتا ہے جس میں اس نے ۱۶۱۶ء کے ذہل میں لکھا ہے کہ "ٹام کوریٹ"
(Tom Coryate) ہندوستانی زبان سے واقف ہے ۔ ٹریٹر (۱۶۵۳ء) نے لکھا ہے
کہ "ادزار سرکار کی زبان فارسی ہے لیکن وہ (زبان) جو عام طور پر بول جاتی
ہے ، ہندوستانی ہے ۔" گریسن نے چار زبانوں فارسی ، ہندوستانی ، انگریزی
اور پرتگالی کی ایک مشترک لغت کا بھی ذکر کیا ہے جو غالباً ۱۶۳۰ء میں
سورت میں انگریزی نیکٹری میں اسمبلی کے لیے مرتب کیا گیا تھا ۔ ۵۲۔
جیسے مغربی اقوام کے قدم یہاں جسنے گئے ، (زبان سیکھنے سکھانے کی سرگرمیوں میں
بھی اضافہ ہوتا رہا اور اٹھارویں صدی میں یہ عمل اور تیز ہو گیا ۔ ۱۷۰۵ء میں
ایک گھوسین میخ (Capuchin Monk) فرانسکو ماربا ٹورونینس (Franciscus
M. Turonensis) نے "لغت زبانہ ہندوستانی" (Lexicon Linguae
Indoistanicse) کے نام سے سورت میں ایک لغت دو جلدوں میں مرتب کیا جس
کی ہر جلد کم و بیش چار پانچ سو صفحات پر مشتمل تھی اور ہر صفحے میں دو
کالم تھے ۔ ۱۷۶۱ء میں گھوسین میخ کاسیانو بلی گاتی (Cassiano Beligatti)

۱۔ اس کی ایک نقل لائبرلیری میں محفوظ ہے ۔ دیکھیے مخطوطات پیرس ؛
آغا اتخار حسین ، ص "د" ، شرق اردو بورڈ ، گجراتی ۱۹۶۵ء ۔

کی ایک کتاب "Alphabetum Brammhami Seu Indostanum" کے نام سے روم سے شائع ہوئی۔ یہ وہی سال ہے جب احمد شاہ ابدالی نے ہانی پت کی تیسری جنگ میں مرہٹوں کو شکست دی تھی۔ اس کتاب کے دیباچے میں ہندوستانی زبانوں کے بارے میں اس دور تک کے مکمل کوائف درج کئے گئے ہیں۔ یہ پہلی کتاب ہے جس میں دیسی زبانوں کے الفاظ لوہے کے ٹائب میں اسی رسم الخط میں لکھے گئے ہیں۔ اس کتاب میں طلبہ کے لیے مشقیں بھی دی گئی ہیں اور حضرت عیسیٰؑ کی دعا، تہلیث کی دعا، عقائد پغمبر وغیرہ کے ہندوستانی زبان میں ترجمے بھی دئے گئے ہیں۔ ۵۳

کم و بیش اسی زمانے میں مارٹن لوتھر کے ایک ولندیزی عقیقت مند جون جوشیا کیٹلر نے، جو بہادر شاہ اول (۱۷۰۷ء-۱۷۱۲ء) اور جہاندار شاہ (۱۷۱۲ء) کے دور حکومت میں ولندیزی سفیر کی حیثیت سے برصغیر آیا تھا، زبان ہندوستانی (Lingua Hindostanica) کے نام سے ایک گرامر اور لغت، ناچ زبان میں مرتب کی جسے ڈیوڈ مل نے ۱۷۷۳ء میں شائع کیا۔ گورنمن کا خیال ہے کہ یہ کتاب ۱۷۱۵ء کے لگ بھگ لکھی گئی تھی۔ اس کتاب کی اہمیت یہ ہے کہ یہ ہندوستانی زبان کی پہلی گرامر ہے اور اس میں عقائد، دس احکامات الہی اور حضرت عیسیٰؑ کی دعا کے ترجمے بھی دئے گئے ہیں۔ ان ترجموں کی نوعیت یہ ہے :

حضرت عیسیٰؑ کی دعا

"ہمارے باپ، کہ وہ آسمان میں ہے، پاک ہوئے تیرے نام، آؤے ہم کو ملک تیرا، ہوئے راج تیرا، جون آسمان توں چہیں (زمین) میں، روٹی ہمارے نہ تھی، ہم کو آس دے، اور معاف کر تقصیر اپنی ہم کو، جون معاف کرتے آہرے (اپنے) قرض داروں کوں، نہ ڈال ہم کو اس دوسرے میں، بلکہ (بلکہ) ہم کو گھس کر اس بوزائی (بوزائی) سے، تیری ہی پادشاہی، زور آوری عالمگیری حاکمیت میں۔ آمین۔ ۵۴

کیٹلر کی گرامر کی اشاعت کے اگلے سال ۱۷۷۴ء میں پنجنن شلٹزے کی "ہندوستانی گرامر" شائع ہوئی جو ۱۷۷۱ء میں لکھی گئی تھی۔ ۵۵ شلٹزے نے کیٹلر کی گرامر کا حوالہ بھی اپنے دیباچے میں دیا ہے اور لکھا ہے کہ اس نے کیٹلر کے رسالے کو سامنے رکھ کر اور اضافہ کرتے مرتب کیا ہے۔ ۵۶ یہ گرامر لاطینی زبان میں ہے۔ ہندوستانی (اُردو) کے الفاظ لاطینی عربی رسم الخط

میں دے گئے ہیں۔ اس میں ناگری رسم الخط کی بھی تشریح کی گئی ہے۔
 اب یہ کتاب ”ہندوستانی گرامر“ کے نام سے اردو میں ترجمہ ہو کر شائع
 ہو چکی ہے۔ شلڑے نے، جو ڈینش عیسائی مبلغ تھا، مدراس میں پہلا
 تبلیغی مرکز قائم کیا۔ ڈیمارک کے بادشاہ نے اسے کرائلٹک کے دربار میں مقرر
 کیا تھا۔ اس نے مالا ہلری زبان میں اس ترجمے کو مکمل کیا جسے ہادری
 ڈیگی لبلاک پورا نہیں کر سکا تھا۔ وہ تگور زبان سے بھی واقف تھا اور اس کے
 مبادیات پر ایک رسالہ بھی لکھا تھا۔ شلڑے نے اپنی گرامر میں اردو قواعد کے
 اصولوں کو واضح کرنے کے لیے اردو نثر کے بہت سے جملے بھی مثالوں میں
 دیے ہیں اور ضمیمے میں عقائد پمببر، حضرت عیسیٰ کی دعا، مکالمہ، پشپا وغیرہ
 کے ترجمے بھی اردو نثر میں دیے ہیں۔ ان نثری ترجموں پر قدیم اردو (دکنی)
 کا گہرا اثر ہے۔ اس میں چ تاکیدی ”ہی“ کے معنی میں) باربار استعمال ہوا ہے۔
 اسی طرح جمع بھی دکنی طریقے سے بنائی گئی ہے۔ خیالو اور حروف کے استعمال کی
 صورت بھی دکنی ہے۔ فارسی اصول قواعد کے مطابق، محترم ہستی کے لیے، ضمیر
 واحد کے ساتھ فعل جمع لاتے ہیں۔ یہی صورت اس ترجمے میں ملتی ہے: مثلاً
 ”او... پیدا کیے ہیں“ یا ”اون کا ایک لڑکھ ہیں۔“ شلڑے نے چونکہ یہ
 ترجمہ الجہل مقلد کا کیا ہے اور ترجمہ کرنے والا مبلغ ہادری ہے اس لیے اس
 نے متن سے قریب تر رہنے کی کوشش کی ہے۔ اس عمل میں وہی جذبہ علیت
 کارفرما ہے جو قرآن پاک کے مترجموں و مفسروں کے ہاں نظر آتا ہے۔ اسی
 لیے یہ ترجمے بھی، وحاشی ہونے کے باوجود، بڑی حد تک لفظی ہیں۔ ان
 ترجموں کی نوعیت کے لیے ”عقائد پمببر“ کا یہ ترجمہ دیکھیے:

اعتباری کا دعا اہج

”باپ سے سو ایک اللہ کے اوپر کرتا ہوں، او اپنی قدرت سون آسمان
 کون بھی، زمین کون بھی پیدا کیے ہیں، اون کا ایک لڑکھ ہیں،
 سو ہالرا غاولد ایشوعا مسیحا کے اوپر اعتقاد لانا ہوں اور روح قدس
 سون حمل کرتا ہوگو، الہائی مریم کے بٹ سے تولد ہوگو، بنیاس
 پہلاط وسکے نیچے عذاب پاکو، دوہائے کے اوپر مارا ہو گو مرجا
 گو قبر سے دکھنا ہوگو، نیچے کون اوتر گو جا گو تیسرے روڈ سے
 مر گئے سو، رونو سے سون اوٹ کو آسمان پوچھو گو قدرت سون ہے،
 سو باپ خدا کے سے ہر طرف سے ہے، وہاں سون جیون ہارہاں کون

یہی مرگیتو ، الو سکوں بھی کتوال ہو کو آوے کا ، روح قدس کے اوپر اعتبار کرتا ہوں ، پاک مندان کی جہات بھی ، محبت بھی ، گناہاں کا معاف بھی ، انگ اٹھنا بھی ہمیشہ رہے گا ، جیو بھی ہے کہہ گو اعتبار کرتا ہوں ۔ آمین ۔ ۵۷

[مے = میں ، او = وہ ، کون = کو ، سوں = سے ، ہوگو = ہو کر ، الہائی = کتواری ، پیاوس پلاط = Ponties pillate ، وسکے = اس کے ، پاکو = پاکو ، اوٹ گو = اٹھ کر ، چھڑ = چڑھ ، ہو = پر ، کتوال = کتوال ، منصف ، روح قدس = ہولی گھوسٹ (Holy Ghost) ، پاک مندان کی جہات (Companions of Saint) ، انگ = چشم ، جیو = زندگی] ۔

ہیلڈے کی گرامر کا پہلا ایڈیشن ۱۷۷۰ء میں اور دوسرا ۱۷۷۲ء میں شائع ہوا ۔ اسی سال وارن ہسٹنگز ہنگال کا گورنر مقرر ہوا ۔ ہیلڈے ۱۷۶۳ء میں ہنگال آرمی میں داخل ہوا اور ایک گمنامی کی قیادت اس کے سپرد ہوئی ۔ اس نے اپنے فرائض منصبی کو انجام دینے کے لیے ہندوستانی سیکھی اور ۱۷۶۵ء میں ، جیسا کہ اس نے خود لکھا ہے ، اپنے سپاہیوں کے لیے اس زبان کے قواعد مرتب کئے جسے لندن کے ایک ناشر کتب نے ۱۷۷۰ء میں شائع کیا ۔ اس کے بعد اس کے کئی ایڈیشن شائع ہوئے اور وہ ہر ایڈیشن میں ترمیم و ترمیم کرتا رہا ۔ ۵۸ ہیلڈے کی گرامر کے بعد اس قسم کی کتابیں تالیف کرنے کا عمل تیز ہو گیا ۔ گرہرسن نے ان تالیفات کے نام دیے ہیں ۔ فرگوسن کی ہندوستانی ڈکشنری ۱۷۷۳ء اور ہرنگالی زبان میں ہندوستانی گرامر ۱۷۷۸ء (Gramatica Indostana) ، اپیل کی 'سمفونا سمفونا' ۱۷۸۲ء اور گل کرائسٹ کے علاوہ ، جس کا تالیفی و تصنیفی کام ۱۷۸۷ء سے شروع ہوا تھا ، لیپے ڈیف (Lebe Doff) کی گرامر ۱۸۰۱ء ہیرس کی ڈکشنری آف انگریش ایسڈ ہندوستانی ۱۷۹۰ء ، رابرٹ کی ہندوستانی فرہنگ (Indian Glossary) ۱۸۰۰ء قابل ذکر ہیں ۔ آڈے لنگ (J. C. Adelung) کی گرامر ، جو اٹھارویں صدی کے آخر میں تالیف ہوئی ، قدیم اور جدید علم انسان کی درمیانی کڑی کی حیثیت رکھتی ہے ۔ اردو کے بارے میں اس نے جلد اول میں (ص ۱۸۳) اور اس سے آگے تک (لکھا ہے اور اس زبان کو برعظیم کی لنگوافرینکا کہہ کر دیوناگری کو بھی اس میں شامل کیا ہے ۔ ۵۹

اٹھارویں صدی کو دیکھتے تو اس دور انتشار میں زبان کی سطح پر غیر معمولی سرگرمیاں نظر آتی ہیں جن میں مسلمان ، ہندو ، عیسائی وغیرہ سب شامل ہیں ۔ اس وقت تک برعظیم میں ہندو مسلم تفرقہ و تعصب پیدا نہیں ہوا تھا جس نے

الیسویں صدی میں سر اٹھا کر برعظیم کی ذہنی ترقی کو ایک تنگ دائرے میں محدود کر دیا۔ اردو ہندی اتفاق بھی انکی صدی میں انگریزوں کی حکمت عملی نے پیدا کیا اور اس سے برعظیم کے ذہنی، فکری اور روحانی اتحاد کو بارہ بارہ کر کے اپنے اتحاد کو طول دینے کا کام لیا، جس کا اظہار گورنمنٹ دہلی (۱۷۹۳ء - ۱۸۵۸ء) نے ان الفاظ میں کیا ہے :

”اردو اور ہندی کے اختلاف کو انگریز حکام اپنی پالیسی کو کلیات بنانے کے لیے استعمال کریں گے اور اس طرح ہندو و مسلمان آخر کار بالکل علیحدہ ہو جائیں گے کیونکہ قوموں میں کوئی چیز اس قدر اختلاف پیدا نہیں کرتی جتنا یہ کہ ان کی زبانیں مختلف ہوں اور کوئی چیز اتنا اتحاد و یکانیت پیدا نہیں کرتی جتنی کہ ایک مشترک زبان۔ یہ حقیقت اس قدر عیاں ہے کہ اس کے لیے کسی مثال کی ضرورت نہیں۔“

پھر یہی ہوا کہ برعظیم کی دو بڑی قومیں ایک دوسرے سے الگ ہو گئیں اور ان کی وہ صلاحیتیں، جو مل کر دنیا کے سامنے آئیں، ایک دوسرے سے جنگ کرنے، نفرت کرنے اور ہندو مسلم فسادات کی شکل میں ظاہر ہونے لگیں اور منہب جو آپس میں ہر رکھتا نہیں سکھاتا، آج تک یہی سکھا رہا ہے۔

اٹھارویں صدی میں اردو میں پوری بائبل کا ترجمہ نہیں ہوا، صرف اس کے متفرق حصوں کے ترجمے ہوئے۔ بائبل کو ترجمہ کرنے کا کام کلی گرائسٹ کے ایک شاگرد ہنری مارٹن نے، مرزا فطرت کی مدد سے، اسیسویں صدی کے اوائل یعنی ۱۸۰۱ء میں کیا۔^{۹۱} یہ زمین جو اٹھارویں صدی میں تیار ہوئی اس کی فصل اسیسویں صدی نے کاٹی۔

جس طرح عیسائیوں نے بائبل کے ترجمے اردو میں کیے اسی طرح ہندو مت کی مقدس کتابوں کے ترجموں کا آغاز بھی اسی صدی میں ہوا۔ شاہ ولی اللہ اور قسطل کالج منصورہ، ضلع حیدرآباد سندھ میں ایک مضبوط موجود ہے جس میں بھکوت گیتا کے فارسی ترجمے کے ساتھ، آخر میں بھوت گیتا کی دالھی و حکمت کی باتیں اردو میں لکھی گئی ہیں۔ یہ نسخہ مولیٰ رام ولد سہتہ اللہ رام نے جو سیوستان (سہیون ضلع دادو) کا رہنے والا تھا، ۱۱۹۵ھ سمیت ۱۸۳۸ء مطابق ۸۱ - ۱۷۸۰ء میں مکمل کیا۔ اس کی نثر پر ہندی و سنسکرت کے منہبی الفاظ کا ویسا ہی اثر ہے جیسا قرآن پاک کے ترجمہ و تفسیر میں عربی و فارسی الفاظ، منہبی اصطلاحات کے عام رواج کی وجہ سے، از خود لکھنے والے کی عبارت

میں آ جاتے ہیں ۔ ”بھگوت گیتا“ میں اُردو ترجمے کی یہ صورت ملتی ہے :

”جب ہاندون اور کپروں مہابھارتیہ کے جدہ کون کور کپہتر کون چلے
تب راجہ دھراشٹ گہو ”ہوں بھی جدہ کا کر نک دیکھن کون چلوں
ہوں ۔“ جب ایہ بات دھراشٹ کسی تب لس کون سری یاس جی کہو
”جو ہی راجہ لیتر فاپن لیتر بنا کیا دیکھیں گا ۔“ تب دھراشٹ کہو
”جو ہوں دیکھوں گا ، ناہیں او سروں دوارکر سرگروں گا ۔“ ۶۲

ایک اور جگہ :

”ارجنو واچہ“ ہے جادو ہنسیوں ہنسی سرشت سری کرشن بھگوان
گرہاندھان جو ایہ بات بھی منکھ سمجھتے ہیں ۔ جو پاپ گئے تین
دوکہ ہائے ہے جو سے ”نکھ کھائے“ تین پرانے کا مانس ہوتا ہے ایسے
ہی پاپ گرم تین دوکہ ہائے ہے ۔ ایہ بات سمجھ کر ہے ۔ براہ جو
ان منکھوں کون پاپ ہل کر کے کون کراوے ہے ۔ سو بچہ کون گڑھا
گر کہو ۔“ ۶۳

[مہابھارتیہ = مہابھارت ، ’جسدہ = جنگ ، گور کپہتر = گور کشتر ،
کہو = کہے / نے کہا ، ہوں = میں ، کر نک = عمل ، لس = رات ، جو = جی ،
لیتر = آئکھ ، روشنی ، ارجنہ واچہ = ارجن نے کہا ، گرہاندھان = گڑھا کا خزانہ ،
منکھ = منس ، آدمی ، پاپ = گناہ ، دوکھ = دکھ ، پران = روح ، منکھوں =
منکھ کی جمع ، آدمیوں] ۔

اس ترجمے کی عبارت کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ یہ مترحویں یا اٹھارویں
صدی کے بالکل اوائل کی لڑ ہے ۔ اس کے قبلوں کی ساخت پر اور ایسے لفظوں
کے استعمال سے ، جو اٹھارویں صدی میں متروک ہو چکے تھے ، اس کے قدیم تر
ہونے کا گمان ہوتا ہے ۔ مثلاً ”ہوں“ ”میں“ کے معنی میں شال و دگن میں اس
صدی میں متروک ہو چکا تھا ۔ بھگوت گیتا کے اسی ترجمے سے یہ بات واضح ہو
جاتی ہے کہ ہندو مذہب کی مقدس کتابوں کے ترجموں کے کام کا آغاز بھی اسی
صدی میں ہوا اور اسیوں صدی میں عام ہو گیا ۔

اگلے باب میں ہم کتبہ تاریخ کی لڑ کا مطالعہ کریں گے ۔

حواشی

- ۱۔ اردو ادب میں بیہوش کا حصہ : ڈاکٹر سلیم حامد رضوی ، ص ۷۷ ، بیہوش ۱۹۶۵ء -
- ۲۔ برائی اردو میں قرآن شریف کے ترجمے اور تفسیریں : عبدالحق ، مطبوعہ سہ ماہی "اردو" ، (جلد ۷) ، اورنگ آباد ، جنوری ۱۹۳۷ء -
- ۳۔ تذکرہ خطوط ادارہ ادبیات اردو : (جلد سوم) ، ص ۵۸ ، ادارہ ادبیات اردو ، حیدرآباد دکن ۱۹۵۷ء -
- ۴۔ خطوطِ انجمن ترقی اردو : (جلد دوم) ، مرتبہ امیر صدیقی امرہوی ، ص ۳۰ - ۳۲ ، انجمن ترقی اردو ، پاکستان کراچی ۱۹۶۷ء -
- ۵۔ کربل گنتھا : فضل علی فضل ، مرتبہ مالک رام و غفار الدین احمد ، ص ۳۶ ، مطبوعہ ادارہ تحقیقات اردو ، پٹنہ ، اکتوبر ۱۹۶۵ء -
- ۶۔ ایضاً :
- ۷۔ فضل کی کربل گنتھا : ڈاکٹر نجم الاسلام ، ص ۵۹ ، مطبوعہ نقوش ، شمارہ ۱۱۸ ، جولائی ۱۹۷۳ء -
- ۸۔ ایضاً -
- ۹۔ تاریخ ادبیات ہندوستانی : گلزار دتاسی ، اردو ترجمہ از لیلان سکسٹی ، ص ۱۶۳ ، کراچی یونیورسٹی ۱۹۶۰ء ، عکس خطوطہ مملوکہ ڈاکٹر ابوالکلیث صدیقی کراچی -
- ۱۰۔ اس تقریب کی روداد "ہماری زبان" علی گڑھ ہائٹ اسکول مئی ۱۹۶۱ء میں شائع ہو چکی ہے -
- ۱۱۔ فضل کی کربل گنتھا : ڈاکٹر کیان چند جین ، ص ۵۲۲ ، نقوش شمارہ ۱۰۶ ، لاہور ۱۹۶۶ء -
- ۱۲۔ صوبہ شمالی و مغربی کے اخبارات و مطبوعات : مرتبہ محمد عتیق صدیقی ، ص ۱۸۹ ، مطبوعہ انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ ۱۹۶۲ء -
- ۱۳۔ طبقات الشعراء ہند : کریم الدین و فیض ، ص ۶۱ ، مطبع العلوم مدرہ دہلی ۱۸۳۸ء -
- ۱۴۔ طبقات الشعراء اردو : ص ۶۱ -
- ۱۵۔ کربل گنتھا کا زمانہ : ڈاکٹر محمد انوار اللہ ، ص ۲۳ ، "قومی زبان" ، کراچی نومبر ۱۹۶۹ء -

۱۶۔ ایضاً ، ص ۲۸۔

۱۷۔ محمد علی خان شوق حیدر آبادی مصنف چہار درویش نے اپنے استاد شاہ معین کی وفات پر قطعہ "تاریخِ وفات لکھا جس کے چھٹے مصرعے "ہویدا محمد معین در پست" سے ۱۱۹۹ عدد برآمد ہوئے ہیں — تذکرہ خطوطِ ادارۂ ادبیاتِ اُردو (جلد اول) ، مرتبہ ڈاکٹر ہی الدین قادری زور ، ص ۱۲۰ ، حیدر آباد دکن ۱۹۴۳ع۔

۱۸۔ فتح المعین : معین الدین حسین علی (خطوطہ) ، الجمن ترقی اُردو پاکستان گراہی۔

۱۹۔ ایضاً ، ص ۵-۷۔

۲۰۔ ۲۱۔ تفسیر مرادیہ : شاہ مراد اللہ انصاری سنہلی ، ص ۳۲۶ ، مطبع سہانندی ، کلکتہ ۱۳۶۶/۵-۱۸۳۹ع۔

۲۲۔ "سنہل ایک پرانا شہر ہے۔ اس میں نواب امین الدولہ کا خاندان اور دوسرے انصاری لوگ یہاں سرائے میں بنائے ہیں۔" وقائع عبدالقادر خانی : ترجمہ از معین الدین انبیل گڑھی ، علم و عمل : (جلد اول) ، ص ۱۰۵ ، ۱۰۶ ، اکیڈمی آف ایجوکیشنل ریسرچ ، گراہی ۱۹۶۰ع۔

۲۳۔ تفسیر مرادیہ (دیباچہ) : خطوطہ ذخیرۂ شیرانی ، پنجاب یونیورسٹی لاہور۔

۲۴۔ ایضاً۔

۲۵۔ دائرۂ معارفِ اسلامیہ : (جلد ۱۰) ، ص ۳۱۸ ، دانش گاہ پنجاب ، لاہور ۱۹۷۴ع۔

۲۶۔ نزہۃ الخواطر : عبدالحی ، الجزء السابع (جلد ۷) ص ۱۸۲ ، حیدر آباد دکن ۱۹۵۹ع۔

۲۷۔ ملفوظاتِ عزیززی : ص ۴۰ ، مطبع مجتہاتی میرٹھ۔

۲۸۔ تذکرۂ اہلِ دہلی : سرمد احمد خان ، مرتبہ قاضی احمد میاں اختر جونا گڑھی ، ص ۷۲ ، الجمن ترقی اُردو پاکستان ۱۹۵۵ع۔

۲۹۔ حیاتِ جاوید : الطاف حسین حالی ، حصہ دوم ، ص ۳۸۷ ، نالی پریس کالہور ۱۹۰۱ع۔

۳۰۔ تفسیرِ ربیعی : شاہ ربیع الدین ، ص ۲ ، مطبع نقشبندی ۱۲۷۲ھ۔

۳۱۔ تفسیرِ ربیعی : ص ۱۰۔

۳۲۔ تفسیرِ ربیعی : ص ۱۵-۱۸۔

- ۳۳۔ دیباچہ موضح القرآن : مرتبہ شیخ ہد اسماعیل ہانی ہنی ، ص ۳۱ ، مطبوعہ نقوش ۱۰۲ ، لاہور مئی ۱۹۶۵ ع ۔
- ۳۴۔ مقالاتِ سرمد : مرتبہ شیخ ہد اسماعیل ہانی ہنی ، (جلد ہفتم) ، ص ۲۵۵ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۲ ع ۔
- ۳۵۔ اردو دائرۃ معارف اسلامیہ : (جلد ۱۲) ، ص ۹۳۵ ، دالٹ گاہ پنجاب ، لاہور ۱۹۷۳ ع ۔
- ۳۶۔ تذکرۃ اہل دہلی : سرمد احمد خان ، ص ۷۵ ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۱۹۵۵ ع ۔
- ۳۷۔ دیباچہ موضح قرآن : مرتبہ شیخ ہد اسماعیل ہانی ہنی ، ص ۳۲ ، مطبوعہ نقوش شمارہ ۱۰۲ ، لاہور مئی ۱۹۶۵ ع ۔
- ۳۸۔ قرآن مجید مع ترجمہ شاہ رفیع الدین و مولانا اشرف علی تھانوی ، ص ۲۷۰ ۔ ۲۷۱ ، تاج کتبھی لمیٹڈ کراچی ، پاکستان ۔
- ۳۹۔ القرآن الحکیم شاہ عبدالقادر صاحب ، ص ۲۹۵ - ۳۱۷ ، تاج کتبھی لمیٹڈ کراچی پاکستان ۔
- ۴۰۔ قرآن مجید ترجمہ شاہ رفیع الدین و مولانا اشرف علی تھانوی ، ص ۶۸۹ ۔
- ۴۱۔ القرآن الحکیم : ص ۱۰۱۱ ۔
- ۴۲۔ القرآن الحکیم : ص ۵۸۵ ۔
- ۴۳۔ اردو میں قرآنی محاورات : ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان ، ص ۳۰۸ - ۳۵۳ ، مطبوعہ سہ ماہی ”آلہ دور“ ، شمارہ ۲۹ - ۳۰ ، کراچی ۔
- ۴۴۔ تاریخ نثر اردو بنام تاریخی نمونہ منثورات (حصہ اول) احسن مارہروی ، ص ۸۱ - ۸۲ ، مسلم یونیورسٹی پریس ، علی گڑھ ۱۹۳۰ ع ۔
- ۴۵۔ مضمون مولوی عبدالحق ، مطبوعہ سہ ماہی اردو ، (جلد ۱۷) ، اورنگ آباد دکن ، جنوری ۱۹۳۷ ع ۔
- ۴۶۔ تاریخ نثر اردو : (جلد اول) احسن مارہروی ، ص ۸۱ - ۸۲ ۔
- ۴۷۔ کتبہ مزار ہرچی سال وفات کنندہ ہے ۔ عبدالقادر راہپوری نے جو قطعہ تاریخ وفات دیا ہے ”علم و عمل“ اردو ترجمہ ، ۲۹۹ - ۲۹۷ ، مطبوعہ اکیڈمی آف ایجوکیشنل ریسرچ ، کراچی ۱۹۶۰ ع) ، اس کے آخری مصرع ”صد السوم مرزا ہد شریف“ ہے ۱۲۳۱ ہجری برآمد ہونے میں لیکن یہ سال وفات کسی مرزا ہد شریف کا ہے نہ کہ حکیم ہد شریف خان کا (ج - ج) ۔

- ۳۸۔ قدیم اردو : عبدالحق ، ص ۱۳۶ ، البین ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۶۱ ع -
- ۳۹۔ ۵۰۔ اردو گرامر : بنجمن شلڑے ، ترجمہ ڈاکٹر ابوالیث صدیقی ، ص ۳۰ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۷۷ ع -
- ۵۱۔ اے لنکوسٹک سروے آف انڈیا : گریرسن ، (جلد نہم) ، ص ۲ ، مونی لال بتارسی داس ، دہلی (لش ثانی) ۱۹۶۸ ع -
- ۵۲۔ ایضاً : ص ۴ - ۳ - ۵۳۔ ایضاً : ص ۹ - ۱۰ -
- ۵۳۔ ایضاً : (جلد نہم) ، ص ۸ -
- ۵۵۔ ہندوستانی گرامر از شلڑے کے انگریز مترجم نے اس کی تاریخ تکمیل ۳۰ جون ۱۷۳۱ ع دی ہے ۔ دیکھیے اردو ترجمہ از ڈاکٹر ابوالیث صدیقی ، ص ۳۹ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۷۷ ع -
- ۵۶۔ اردو گرامر : شلڑے ، اردو ترجمہ از ڈاکٹر ابوالیث صدیقی ، ص ۳۱ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۷۷ ع -
- ۵۷۔ اردو گرامر : بنجمن شلڑے (اردو ترجمہ) ، ص ۱۴ -
- ۵۸۔ ایضاً : مقدمہ ص ۸ - ۹ -
- ۵۹۔ اے لنکوسٹک سروے آف انڈیا : گریرسن ، (جلد نہم) ، ص ۱۰ - ۱۲ -
- ۶۰۔ اردو کی بابت فرانسیسیوں کی چند تھریوزی : آغا افتخار حسین ، سہ ماہی "اردو نامہ" ، شہارہ نمبر ۱۵ ، کراچی - اس مضمون میں یہ حوالہ کارسان دتاسی کی کتاب "Origine Et Diffusion De L' Hindustani" ص ۳۲ سے دیا گیا ہے -
- ۶۱۔ دی اردو لیو لیٹامینٹ (The Urdu New Testament) ایچ - یو - وسینٹ پریسٹ ، ص ۱۰ ، برٹش اینڈ فورن بائیبل سوسائٹی لندن ۱۹۰۰ ع -
- ۶۲۔ ۶۳۔ سندھ میں اردو کا دو سو سال پرانا مخطوطہ : پروفسر محمد سلیم ، ص ۳۸ ، مطبوعہ موسیٰ زبان ، کراچی ، دسمبر ۱۹۶۷ ع -
- ۶۴۔ قطعہ سال تصنیف کے چوتھے مصرع سے ۲۰۹۶ برآمد ہوتے ہیں جو ظاہر ہے کہ درست نہیں ہیں ۔ لفظ "مظہر" سے ۱۱۳۵ عدد نکلتے ہیں اور چونکہ یہی اعداد مخطوطے اور مطبوعہ کتاب میں ہندسوں میں بھی درج ہیں اس لیے سال تصنیف ۱۱۳۵ صحیح ہے ۔ اس قطعہ پر یہ اعتراض تو کیا جا سکتا ہے کہ فضل نے سال تصنیف کا اچھا قطعہ نہیں لکھا لیکن قطعہ پر اعتراض کر کے کتب کو لکھا کے سال تصنیف ۱۱۳۵ کو رد نہیں کیا جا سکتا ۔ نظر ثانی کا سال ہندسوں میں ۱۱۶۱ دیا گیا ہے اور یہ ہے ۱۱۷۰ برآمد ہوتے ہیں ۔ لیکن "۱۱" کو "۱۱۶۱" لکھنے سے ، جیسا کہ قدیم املا میں

عام تھا ، پوری بیت ہے ۱۱۶۰ھ تکلتے ہیں ۔ ایک سال کا فرق فن تاریخ گوئی میں جائز سمجھا جاتا ہے ۔ یہاں بھی فضلی پر یہ اعتراف کیا جاسکتا ہے کہ اسے تاریخ گوئی پر قدرت نہیں ہے لیکن ہندوؤں میں لکھے ہوئے سال نظر ثانی کے پیش نظر ، جب کہ نہ صرف غلطیوں میں بلکہ کریم الدین کے تذکرے طبقات الشراۃ ہند میں بھی یہی سال موجود ہے ۱۱۶۱ھ کو رد کرنا آسان نہیں ہے ۔ یہ بات بھی واضح رہے کہ جہاں تک ۱۱۳۵ھ اور ۱۱۶۱ھ کے سین کا تعلق ہے ، غلطیوں میں کسی قسم کی کالٹ چھانٹ نہیں کی گئی ہے ۔ ایک بات اور ۔ ”جد شاہ“ کا نام نثر میں بھی آیا ہے اور نظم میں بھی ۔ نثر میں جہاں نام آیا ہے وہ عبارت یہ ہے :

”المؤید بتأیید اللہ المستعان والمؤید من السماء والمظفر علی الاعضاء ، امین المملکت والولایت ، معین السلطنت والخلایف ، شایستہ مستدر سلطان ، زینت رتبہ گورگانی ، شرف دودمان تیمور ابو المظفر و المنصور السلطان ابن السلطان والبخان ابن البخان ، شاہنشاہ سپہر بارکہ ، جم جاہ ، سکندر سیاہ ، روشن اختر ، ثریا لشکر ، دارا شوکت ، فریدون نر ، غرہ نامیہ سرفرازی ، جد شاہ بادشاہ غازی ادام الجلالہ ، و دوام اجلالہ ، اللهم منیع المسلمین بطول بقائہ و حیاتہ . . .“ (مطبوعہ کربل کتھا ، ص ۳۵ ، مراتبہ مالک رام و مختارالدین احمد) ۔

”نظم“ میں ”کسی“ نے ”احمد شاہ“ کو کالٹ کر ”جد شاہ“ کیا ہے لیکن نثر کی عبارت وہی ہے جو اصل میں ہے ۔ اس میں کسی قسم کی کالٹ چھانٹ یا تصحیح نہیں کی گئی ہے بلکہ ”ادام الجلالہ و دام اجلالہ“ وغیرہ سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ عبارت لکھنے وقت جد شاہ زندہ تھے ۔ جد شاہ کا انتقال ۲ ربیع الثانی ۱۱۶۱ھ کو ہوا ۔ اس کا بیٹا احمد شاہ ۳ جمادی الاول ۱۱۶۱ھ گو تخت پر بیٹھا ۔ نظر ثانی کا سال ، فضلی کے مطابق ، ۱۱۶۱ھ ہے ۔ اس لیے معلوم ہوتا ہے کہ فضلی نے ”فاہیات“ کے دو مقام پر دو شعروں میں خود ”احمد شاہ“ کر دیا اور ”کسی“ نے یا کاتب نے یہ دیکھ کر کہ نثر کی عبارت میں ”جد شاہ“ کا نام آیا ہے ، ”فاہیات“ کے دونوں شعروں میں (مطبوعہ کربل کتھا ، ص ۱۰ و ۷) ”جد شاہ“ کر دیا حالانکہ الفاظ ”جد شاہ“ میں لفظ جد کو ”سُج مند“ پڑھنے سے وزن درست ہوتا ہے جس سے معلوم ہوا کہ اصل شعر میں ”احمد شاہ“ ہی تھا اور ”جد شاہ“ بعد میں ”کسی“ اور کی اصلاح ہے ۔ بروکسر

عمود النہی صاحب نے دیباچہ کی محولہ بالا عبارت میں ، جہاں ہد شاہ کا نام آیا ہے ، لفظ ”ابوالمظفر“ دیکھ کر یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ یہ ہد شاہ کی کنیت ہے ، حالانکہ محولہ بالا عبارت کو دیکھ کر یہ ہرگز نہیں کہا جا سکتا کہ ”شرف دودمان۔ تیمور ابو المظفر و المنصور السلطان ابن السلطان و الخاقان ابن الخاقان . . .“ میں ”ابو المظفر“ ہد شاہ کی کنیت کے طور پر آیا ہے ۔ ساری غلطی کی بنیاد یہی ہے ۔ جب ابو المظفر کو کنیت فرض کر لیا تو یہاں چلا کہ ہد شاہ کی کنیت ”ابو المظفر“ نہیں تھی بلکہ ”ابو الفتح“ تھی اور چونکہ قطعہ و اشعار سائر تصنیف میں کچھ فنی سالم تھا (حالانکہ ہندسوں میں سائر تصنیف اور سائر نظر ثانی کی موجودگی میں کسی الجھاؤ کی گنجائش نہیں تھی) اس لیے یہ معلوم کر کے کہ ”ابوالمظفر“ شاہ عالم ثانی کی کنیت تھی ، یہ نتیجہ نکالا کہ پہلا مسودہ احمد شاہ (۱۱۶۱ھ - ۱۱۶۷ھ) کے زمانے میں مرتب ہوا ، جس پر فضلی نے ۱۱۷۰ھ میں نظر ثانی کی اور پھر یہ بھی لکھا کہ ”تعویق کی وجہ جو بھی رہی ہو کتاب کی تکمیل شاہ عالم کے زمانے میں ہوئی“ (مضمون ”گربل کتھا“ : عمود النہی ، دو ماہی اکادمی لکھنؤ ، جلد ۱ ، شماره ۱ ، ص ۱۰۷ ، جولائی ۱۹۸۱ء) اور یہ نتیجہ نکالا کہ ”قرائن کہنے ہیں کہ ”گربل کتھا“ کی تکمیل ۱۱۸۶ھ سے پہلے نہیں ہوئی۔“ (ایضاً ص ۱۰۷) سوال یہ ہے کہ اس ساری بحث میں ۱۱۳۵ھ کا سال کیوں اور کیسے غائب ہو گیا ؟ پھر ہندسوں میں لکھے ہوئے ۱۱۳۵ھ اور ۱۱۶۱ھ کو کیوں اور کیسے نظر انداز کیا جا سکتا ہے ؟ خود منشی کریم الدین نے ، جنہوں نے سب سے پہلے اس کتاب کو متعارف کرایا ، ۱۱۳۵ھ اور ۱۱۶۱ھ ہی کے سال دیے ہیں ۔ یہاں ”قرائن“ کی کیا اور کیوں ضرورت پڑی ؟ اس ساری بحث سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ”گربل کتھا“ کا سائر تصنیف ۱۱۳۵ھ اور سائر نظر ثانی ۱۱۶۱ھ ہے ۔ (ج - ج)

اصل القیاس (فارسی)

۱۰۳۲ ”عبارت الفاظ کتاب جام جہاں نما واضح بخاطر نمی رسد و اصطلاحات اہل ہند ہم معلوم نمی شود ۔ امید کہ بزبان ہندوستانی رسالہ ترتیب فرماید۔“

تاریخی نثر ، اس کا اسلوب

اب تک ہم اٹھارویں صدی کی اردو نثر کی ان مختلف کتابوں اور ان کے اسلوب کا جائزہ لے چکے ہیں جن کا تعلق تنقیدی ، علمی اور مذہبی کتابوں سے تھا ۔ اس باب میں ہم کتبہ تاریخ کا مطالعہ کریں گے ۔ مختلف کتب خانوں کی ’مہرستِ خطوط‘ دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس صدی میں کتبہ تاریخ بھی اردو میں ترجمہ و تصنیف ہوئیں ۔ مثلاً تاریخ فیروز شاہی کا اردو ترجمہ وارث علی بن شیخ بہادر علی ساکن دارالافتاء شاہجہان آباد نے کیا ۔ لیکن ان میں سے اکثر کتابوں کے سنہ تصنیف کے بارے میں یقین کے ساتھ کچھ نہیں کہا جا سکتا ۔ یہ بظاہر اسی صدی عیسوی کی تصانیف معلوم ہوتی ہیں ۔ اس دور میں ایک تاریخی تصنیف ’قصہ و احوالِ روہیلہ‘ یقیناً ایسی ہے جو اس صدی کی تصنیف ہے اور اس اعتبار سے اردو میں پہلی کتابہ تاریخ ہے جس میں معاصر واقعات کو اردو نثر میں لکھا گیا ہے ۔

’قصہ و احوالِ روہیلہ‘ سید رستم علی بجنوری کی تصنیف ہے ۔ رستم علی بجنوری کا ذکر ان کے بیٹے سید منیف علی شوکت کے حوالے سے لاکروں میں آیا ہے ۔ اعظم الدولہ مراد نے لکھا ہے کہ وہ صاحب تصانیف تھے ۔^۱ بلاکار شعرا میں لکھا ہے کہ وہ خوش نویس کی حیثیت سے شہرت رکھتے تھے ۔^۲ بے جگر نے لکھا ہے کہ ان کے بزرگوں کا وطن بارہ تھا ۔ ان کے بیٹے منیف

۱۔ ’قصہ و احوالِ روہیلہ‘ کا سب سے پہلا تعارف ڈاکٹر نجم الاسلام نے اپنے ایک مضمون (تین نثری نوادر ، ص ۱۵۳ - ۱۶۳ ، مطبوعہ نقوش ، شہارہ ۱۰۵ ، لاہور ۱۹۶۶ء) میں کرایا تھا ۔ اس کا ایک خطوطہ ان کے پاس اور ایک المین ترقی اردو پاکستان میں محفوظ ہے ۔ المین کا خطوطہ بارہ پیش نظر ہے ۔

علی شوکت نے ہارس میں گھسی انگریز کے زیر اثر عیسائی مذہب اختیار کر لیا تھا۔ میرٹھ میں غیراتی لعل نے جگر سے جب شوکت کی ملاقات ہوئی تو وہ کسی ہادی کے بھون کو بڑھانے لھے اور منہ مسیح کہلاتے تھے۔^{۳۰} شہنہ نے شوکت کے دو شعر دے دیے اور لکھا ہے کہ ”یہ اشعار اس منہ پر دجال کے ہیں۔“^{۳۱} اس زمانے میں برعظیم میں آنے والے انگریز عام طور پر منشی لگا کر اردو بڑھتے تھے۔ رستم علی بھی انگریزی فوج کی چھاؤنی دارانگر میں جان ہارس فورڈ گرو، جو اسپت صاحب کے نام سے معروف تھے، اردو بڑھاتے تھے۔ مسٹر اسپت نے ایک دن مید رستم علی سے اس موضوع پر کہ کس طرح علی بد خان روہیلہ نے ملک کٹھیر میں شاہجہان پور سے لیے کر پردوار تک قبضہ کر لیا، اردو میں کتاب لکھنے کی فرمائش کی تاکہ اردو سیکھنے والوں کو اس کے بڑھنے سے فائدہ ہو۔ رستم علی نے لکھا ہے کہ ”ہندہ اگرچہ خوب ہوش جمع کرنے اس احوال کا نہ رکھے تھا تاہا حاکم صاحب والا نائب سے غفر مناسب نہ جانا۔ اس جو کچھ سنا تھا اور جانتا تھا لکھا ہے۔“^{۳۲} ”قصہ و احوال روہیلہ“ کا مخطوطہ ۱۱ ذی الحجہ ۱۲۱۹ھ/۱۸/نومبر ۱۷۸۲ء کا مکتوبہ ہے۔ اس کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس وقت انگریز فوج دارانگر کی چھاؤنی میں بڑی ہوئی تھی۔ ”تاریخ اودہ“ سے معلوم ہوتا ہے کہ ماہ رمضان ۱۱۹۵ھ/اگست ۱۷۸۱ء میں نواب آصف الدولہ کی اور انگریز سپاہ کے ساتھ نواب سید لیٹن اللہ خان کے آدمیوں کی لڑائی ہوئی۔ انگریزی و آصفی (آصف الدولہ) سپاہ کو ہزیمت ہوئی۔ ہٹھانوں نے ان ہٹھانوں کا اسباب لوٹ لیا۔ اس قصاد کے بعد سے سپاہ کی تعیناتی دارانگر کے مقام سے متوقف ہو گئی۔^{۳۳} رستم علی چونکہ دارانگر کی چھاؤنی میں بڑھاتے تھے اس لیے ”قصہ و احوال روہیلہ“ ۱۱۹۵ء میں چھاؤنی کے ختم ہونے سے پہلے تصنیف ہوئی۔ یہ کتاب شجاع الدولہ کی وفات اور آصف الدولہ کی تخت نشینی پر ختم ہوتی ہے اس لیے لکھا جا سکتا ہے کہ یہ ۱۱۸۸ء اور ۱۱۹۵ء (۱۷۷۳-۱۷۸۱ء) کے درمیان لکھی گئی۔

”قصہ و احوال روہیلہ“ کا آغاز ”آولا داؤد خان کا ولایت سے“ سے ہوتا ہے۔ داؤد خان کا ذکر گھر کے رستم علی نے لکھا ہے کہ اس نے سنگوتی گاؤں کے زمیندار کو سزا دینے کے لیے اس پر حملہ کیا اور بھت سے لوگوں کو تہ کر لیا۔ انہی قیدیوں میں ”ایک لڑکا عمر برس دس گیارہ نہایت خوبصورت، رنگ سرخ سید، میٹھی زبان، یاری یاری بائیں، قوم جاٹ کا ہریم سنگھ نانو تہ میں آیا۔ داؤد خان نے اس کو دیکھا۔ نزدیک ہولاہا۔ بائیں سیں۔ سے اختیار جی کو

بیایا ۔ کمال شفقت سے فرزند اوس کو کھیا ۔ علی ہد خان نانو رکھا ۔ سنت تختہ کی بموجب مذہب ہد صلعم کے فراغت ہائی اور اوس لڑکے کو معلم باعمل کو سپرد کیا ۔ دو تین برس میں قابل برفق کا ہوا ۔ . . . داؤد خان کا بیٹا ہد خان نانو پلی تھا ۔ . . چنانچہ ایک روز سن پندرہ جلوس ہد شاہی میں سارے پٹھان سردار چھوٹے بڑے کو بلوائے کے علی ہد خان گو ولی عہد اپنا کیا ۔ ۸۷۰ ھ میں بریم سنگھ جاٹ یعنی علی ہد خان ، لوہانڑ رامپور کے چدر اعلیٰ ہیں ۔

”نصہ و احوال روپیلہ“ کا مرکزی کردار علی ہد خان ہے ۔ رستم علی نے علی ہد خان کی زندگی کے حوالے سے اس دور کی تاریخ لکھی ہے جس میں اس کی مختلف جنگوں اور حسن انتظام کو بیان کیا گیا ہے ۔ علی ہد خان اپنی اعلیٰ صلاحیت کی بنا پر مختلف راجاؤں اور زمینداروں کو شکست دے کر اس علاقے کا سب سے طاقتور حکمران بن جاتا ہے ، چنانچہ ہد شاہ بادشاہ ہنسی تھیں اس کی سرکوبی کے لیے آئے ہیں ۔ اتھ رام غلص نے اپنے ”سفر نامہ“ ۹۰۰ میں ہد شاہ بادشاہ اور علی ہد خان کی اس جنگ کا حال بیان کیا ہے ۔ ہد شاہ کی یہ آخری فوج کشی تھی جس میں وہ خود میدان جنگ میں گیا تھا ۔ اس جنگ میں علی ہد خان نے صلح کر لی اور ہد شاہ نے سرحد کی خدمت فوجداری سے اسے سرفراز کیا ۔ رستم علی نے احمد شاہ ابدالی کے حملوں کو بھی اس تصنیف میں بیان کیا ہے اور ہد شاہ کے بعد احمد شاہ کی تخت نشینی کا بیان بھی کیا ہے ۔ اس میں علی ہد خان کی وفات کا بیان کر کے رستم علی نے ان واقعات کو بھی بیان کیا ہے جو اس کے بعد پیش آئے جن میں نواب سعید اللہ خان غف علی ہد خان کی فتح پائی ، قائم خان بنگش کا مارا جانا ، نواب ابو المنصور کی شکست ، احمد خان بنگش کی فتح ، ابو المنصور خان کا شکست کھا کر شاہجہان آباد آنا ، قنوج و مارہرہ پر پٹھانوں کا قبضہ ، بادشاہ دہلی کی ناراضی سے ابو المنصور (مقتدر جنگ) کا اودھ چلنا ، احمد شاہ دقاق کا نجیب الدولہ کو امیر الامرائی کا منصب دینا ، شاہ عالمگیر ثانی کی شہادت ، جنگ ہائی ہت سوم میں احمد شاہ ابدالی کے ہاتھوں مرہٹوں کی شکست فاش ، سورج مل جاٹ پر نجیب الدولہ کی فتح ، شاہ عالم ثانی کا مرہٹوں کے ساتھ دہلی آنا اور نواب شاہجہان خان کی شکست وغیرہ کے واقعات شامل ہیں ۔ نواب شجاع الدولہ کی وفات اور آصف الدولہ کی تخت نشینی پر یہ کتاب ختم ہو جاتی ہے ۔ اس کتاب میں پٹلوستان کی تقریباً چھ سالہ تاریخ ، روپیلوں اور پٹھانوں کے حوالے سے ، بیان ہوئی ہے اور اس اعتبار سے بھی یہ اس دور کی تاریخ کا ایک اہم ماخذ ہے ۔ اردو زبان

میں یہ تاریخ کی پہلی کتاب ہے جو کسی فارسی کتاب کا ترجمہ یا تلخیص نہیں ہے بلکہ مصنف نے اپنی معلومات کی بنا پر، اسے سادہ و عام فہم زبان میں لکھا ہے۔

”قصہ و احوال روہیلہ“ کی نثر طبع زاد ہے جس میں اظہار بیان کا تنوع بھی ہے۔ موقع و محل کے مطابق جیسے تاریخی منظر بدلتا جاتا ہے اس کا اسلوب بھی اسی کے مطابق اپنا لمبہ اور رخ بدلتا جاتا ہے۔ اس میں جنگی مناظر بھی ہیں اور سازشوں کا احوال بھی درج ہے۔ فوجی حکمت عملی بھی بیان کی گئی ہے اور مختلف مراسلے اور نامہ و پیغام بھی لکھے گئے ہیں۔ تاریخ نویسی اور نثر نگاری دونوں لحاظ سے یہ اس دور کی ایک اہم تصنیف ہے۔ تفسیر مراد یہ، گزہل کتھا، شاہ رفیع الدین و شاہ عبدالقادر کے تراجم و تفسیر قرآن کی طرح اس کتاب میں بھی اردو نثر آگے بڑھتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ ”قصہ و احوال روہیلہ“ کی نثر کی بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ اس کے اسلوب بیان میں معیار کی یکسانیت ہے۔ رسم علی کو اپنی بات پر اثر پہنچنے سے بیان گھڑنے اور واقعات کو اختصار کے ساتھ لکھنے کا ڈھنگ آتا ہے۔ رسم علی کی نثر ریالہ ہے۔ اس میں رنگینی و عبارت آرائی نہیں ہے بلکہ وہی زبان اور وہی انداز اختیار کیا گیا ہے جو عام طور پر بول چال کی زبان میں استعمال ہوتا ہے۔ یہاں نثر الشاہدازی کے لیے نہیں بلکہ اپنا مقصد بیان کرنے کے لیے استعمال کی گئی ہے اسی لیے اس میں سلاست و روانی بھی ہے اور اپنی بات کو گھسنے کی قوت بھی۔ اس دور میں جب اردو نثر میں تاریخی کتابیں لکھنے کی گھڑی روایت نہیں تھی رسم علی کی یہ تصنیف اردو نثر کی ایک نئی روایت کو جنم دیتی ہے۔ احمد شاہ ابدالی ہندوستان پر فوج کشی کرتا ہے۔ یہ وہ مشہور جنگ ہے جس میں مغل فوجوں کو آخری بار فتح نصیب ہوئی تھی۔ رسم علی ایک مؤرخ اور نثر نگار کی حیثیت سے اسے یوں بیان کرتے ہیں :

”سن تہی جلوس معلول میں کہ مزاج مبارک حضرت نزل اللہ کا بیاری
... سے کسل رکھتا تھا کہ خبر آمد احمد شاہ افغان درانی کی گرم
ہوئی۔ نواب معین الملک نواب وزیر قمر الدین خان کہ خدمت صوبہ
لاہور کی سے سرگراز تھا، مقابلہ احمد شاہ درانی کا کیا۔ حضرت ظل اللہ
نے شاہزادہ عالمیان احمد شاہ چادر مع نواب وزیر قمر الدین خان، نواب
ابوالمنصور خان، وغیرہ بالیس امراء عظیم الشان توجہانہ کثیر رخصت
فرمایا۔ گکوچ بکوچ کئی منزل میں سرہند جا پہنچا۔ اوس طرف سے احمد

شاہ درانی دریا الٹک تک گویلا مار اوترا ۔ مقابلہ معین الملک سے ہوا ۔ جنگ عظیم واقع ہوئی ۔ طرفین سے ہزارہا عالم مارا گیا ۔ آخر میں نواب معین الملک نے قتل جان کا نثار کام خداوند نعمت کے کیا ۔ اوسی ضمن میں علی ہد خان نے عبداللہ خان ، ابض اللہ خان دونوں بیٹوں اپنے گویلا حضور احمد شاہ درانی کے بھیجا تھا ۔ سرداروں و لانی سے تحفہ تحائف اس ضلع کے بھیج کر ماسلہ دوسری کا مربوط کیا تھا ۔ بعد کئی روز کے لشکر کے شاہ دران کا اور لشکر ہندوستان کا مقابل ہوا ۔ چند روز جنگ توپ ریکارڈ کی رہی ۔ قضا کار گولا توپ کا نواب وزیر قمرالدین خان بہادر کے لگا ۔ اوسی وقت قتل جان کا تصدق خداوند عالم کے ہوا ۔ تن خانی نے اوپر خاک کے استراحت کی ۔ وقوع اس واقعہ کی سے تمام لشکر ہندوستان کا بے ہواس ہوا ۔ شاہزادہ عالم و عالمیان احمد شاہ بہادر مسلحہ گھوڑے پر سوار ، کئی ہزار سوار چوکی ہوئے سے مقابلہ شاہ دران کا فرمایا ۔ طرفین سے توپ ریکارڈ ، گنجائی ، شترنالی ، قیسچی بان وغیرہ چھوٹے تھے ۔ عالم طرفین میں کوئی مر گیا ، کوئی ٹڑھیے ، کوئی مسکے تھا ۔ شاہ زادہ عالم نے مانند شیرنر کے اور باقی مسکے کے نمرہ مارا کہ ”اے جوانیوں ہندوستان کے ، وقت تن دہی اور مردمی اور دلاوری بہادری کا ہے ۔ بنام خدا عز و جل دل فوری رکھو ۔ جرات کرو و دیکھو غول درانی کا ابھا کا جانا ہے ۔ ستنے ہی اس آواز کے جوانیوں ہندوستان کے نے گھوڑے چلانے ۔ درانیوں میں مل گئے ۔ تلوار پر تلوار مانند پیل کے چائے لاک ۔ گرد غبار سم گھوڑوں سے اس قدر بلند ہوئے ، آسمان اور آفتاب نظر آنے سے چھپ گیا ۔ گویا کمونا قیامت کا تھا ۔ تلوار پر تلوار لگتی تھیں ۔ شور چہا چہنی تلوار اور شباشی نیزہ کی سے آسمان چاہتا تھا کہ بھٹ چا اور زمین زہرہ ہو کر مائلہ خاک کے اوڑ جا ۔ اوس میدان میں شاہ زادہ عالمیان جس طرف گھوڑا دھٹ جاتا تھا جس طرح باز اوپر گویلا کے تیغ بے دریغ مانند گھاس کاٹتا تھا ۔ تنک کے تنک ، غول کے غول درانیوں کے مانند رہوڑ بھینٹوں کے ابھا گئے ۔ ہزار ہا عالم طرفین کا قتل میں آیا : ع ”کوئی ٹڑھیے کوئی مسکے ، کوئی ہوئے بے جان ۔“ فتح لشکر ہندوستان کی ہوئی ۔ طنبور فتح کا بجا ہا ۔ احمد شاہ درانی شکست پا کے منہجہ طرف قندھار کے ہوا ۔“ ۱۰

ساری کتاب میں نثری اسلوب کا یہی دلچسپ بیانہ انداز ہے ۔ اس نثر

میں چھوٹے چھوٹے جملے بھی ہیں جو اپنی جگہ مکمل اور پوری ایک بات کو بیان کرتے ہیں۔ طویل جملے بھی ہیں جو عبارت آرائی کی وجہ سے طویل نہیں ہیں بلکہ ایک بات کو سیاق و سباق کے ساتھ بیان کرنے کی وجہ سے طویل ہیں۔ چنانچہ اہمیت عبارت کی نہیں بلکہ اس بات کی ہے جسے کہنے کے لیے یہ کتاب لکھی گئی ہے۔ عبارت کو اہمیت دینے سے اثر کی وہ صورت بنتی ہے جو ”نومولز مریخ“ اور ”کریل کتھا“ کے بعض حصوں میں ملتی ہے اور بات کو اہمیت دینے سے وہ صورت بنتی ہے جو ”تفسیر رفیعی“، ”موضح قرآن“، ”تفسیر مرادیہ“ اور ”نفس و احوال روہیلہ“ میں نظر آتی ہے۔ عبارت کو یا بات کو اہمیت دینے سے اسلوب اثر بدل جاتا ہے۔ احوال روہیلہ کی نثر جدید رجحان اثر کی ابتدائی صورت ہے اس لیے اس کے اکثر جملوں کی ساخت پر اس عرب ایرانی تہذیب کی چھاپ کا واضح اثر بھی موجود ہے جس نے برعظیم کے اجتماعی اداروں اور انفرادی طرز عمل کو نئے سانچوں میں ڈھال کر لیا لیجئے، لیا آہنگ اور لیا انداز فکر و اظہار دے کر انہیں بدلا لیا۔ اوپر کے اقتباس میں بھی یہ اثر واضح ہے۔ اب یہ چار جملے اور دیکھئے :

(۱) ”دونوں بیٹوں اپنو کون حضور احمد شاہ درانی کے بھیجا تھا۔“

(۲) ”سنئے ہی اس آوازہ کے جوانوں ہندوستان نے گھوڑے چلائے۔“

(۳) ”سرداروں ولایتی سے تحفہ تحائف بھیج کر سلسلہ دوستی کا مربوط

کیا تھا۔“

(۴) ”احمد شاہ درانی شکست پا کے متوجہ طرف قندھار کی ہوا۔“

پہلے جملے میں ”دونوں بیٹوں اپنو کون“ کی ساخت وہی ہے جو فارسی میں ”ہر دو پسرانِ خویش را“ کی ہے۔ دوسرے جملے میں ”جوانوں ہندوستان“ اور تیسرے جملے میں ”سرداروں ولایتی“ فارسی ”سردارانِ ولایتی“ اور ”جوانانِ ہندوستان“ کا اردو روپ ہیں۔ چنانچہ فارسی کی طرح اردو میں بھی موصوف کو صفت سے پہلے لایا گیا ہے۔ اسی طرح ”سنئے ہی آوازہ کے“ یا ”سلسلہ دوستی کا مربوط کیا“ پر بھی فارسی جملے کی ساخت کا اثر واضح ہے۔ چوتھے جملے میں ”متوجہ طرف قندھار کی ہوا“ پر بھی اسی اثر نمایاں ہے۔ اس میں اردو ساخت کا اثر صرف اتنا آیا ہے کہ علامتِ اخافت کو لیکال کر ”کی“ کا اضافہ کر دیا گیا ہے۔ آج ہم اسے ”قندھار کی طرف متوجہ ہوا“ کہیں گے۔ فارسی تہذیب کے زیر اثر اردو جملے کے الفاظ بھی اسی تہذیبی آہنگ سے مل گئے تھے۔ اس اثر کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ ان تہذیبی اثرات کا سبب ڈھل رہا ہے اور

اُردو زبان اپنی آواز ، اپنے لہجے اور آہنگ کو دریافت کرنے کی کوشش میں لفظوں کی ترتیب ، صفت موصوف کے رشتے اور علامت اضافت کے رشتوں کو بدل کر اپنے وجود کی المرادیت قائم کر رہی ہے ۔ اس دور میں یہی تہذیبی اثرات دل و دماغ پر چھائے ہوئے تھے اور اسی لیے یہ از خود اُردو تحریروں میں در آنے لگی۔ اُردو جملے کی ساخت پر یہ اثرات کم ہونے کے باوجود چند بالتر آگے کی نثر میں بھی موجود ہیں اور میر امن کی ”باغ و چار“ میں بھی ، ہلکے ہونے کے باوجود ، موجود ہیں ۔ ہر تہذیب اپنے سامنے خود لے کر پیدا ہوتی ہے اور جب وہ تہذیب بدلتی یا مرقی ہے ، اس کے سامنے یہی اسی کے ساتھ ٹوٹ جاتے ہیں ۔ انہاروں صدی اس تہذیب کا آخری دور تھا ۔ اسی صدی میں جب انگریزی تہذیب پہلی تو جملے کے ساخت میں تبدیلی کا عمل شروع ہو گیا ۔ آج جو ہم یہ نثر لکھ رہے ہیں اس پر مغربی تہذیب اور انگریزی جملے کی ساخت کا اثر موجود ہے حالانکہ یہ ہمیں ابھی ویسے نظر نہیں آتا جیسے فارسی تہذیب کا اثر جملے کی ساخت پر ہمیں ”قصہ و احوال روایت“ میں ایک نظر ہی میں دکھائی دے جاتا ہے ۔

رسم علی کی اس تصنیف میں بول چال کی وہی عام زبان استعمال ہوئی ہے جو لکھنے والے کے ارد گرد بولی جا رہی ہے ۔ اس پر گھڑی اور وہیل کھڑی بولیوں کے اثرات بھی واضح ہیں ۔ مثلاً ”کوئی تڑپے ، کوئی مسکے تھا“ ، ”آسمان چاہتا تھا کہ بھٹ جا اور زمین زور زور ہو کر مانند خاک کے اوڑ جا“ یا ”ہندہ اگرچہ خوب ہوش جمع کرنے اس احوال کا نہ رکھتی تھا“ کے بجائے آج ”تڑپتا تھا ۔ مسکتا تھا ۔ بھٹ جائے ۔ اڑ جائے ۔ رکھتا تھا“ زلیں گے ، لیکن رسم علی کے ہاں فعل کی یہ صورت اس دور کی عام و سروجہ زبان کا حصہ تھی ۔ ان علاقوں میں آج بھی گاؤں دیہات میں یہی تلفظ و لہجہ سننے میں آتا ہے ۔ رسم علی کی نثر میں ایک قابل ذکر بات یہ ہے کہ فعل اشتعاری کا استعمال نہیں ملتا اور اس کے بجائے یہ صورت ملتی ہے :

”طرفین سے تو رہکلا ، کچھال ، شترال ، قینچی ہاں وغیرہ چھوٹے تھے ۔“

(خطوط ص ۵۰)

”القصہ اس نوع کے سوال جواب ہوتے تھے ۔“

(ص ۷۳)

”جنگ فراوانی ہوتی تھی ۔“

(ص ۸۳)

اس دور میں ”ڑ“ کے بجائے ”ز“ کا استعمال عام تھا ۔ مثلاً اوڑتی تھی (اڑتی تھی) ، بھینڈوں (بھینڈوں) گڈھی (گڑھی) پڑھتے (پڑھتے) ، یہی صورت رسم علی کی نثر میں

مندی ہے۔ قائم چاند پوری کے ہاں بھی ”ژ“ کا استعمال اسی طرح ملتا ہے۔ خاں آرزو کی لغت ”نواذر الالفاظ“ میں بھی متعدد الفاظ ”ژ“ کے بجائے ”ژ“ سے لکھے گئے ہیں۔ رستم علی کے ہاں اس دور کے عام رجحان کے مطابق فارسی روزمرہ، مرکب مصادر اور ان کی مختلف صورتوں کو اردو میں ترجمہ کرنے کا رجحان ملتا ہے۔ مثلاً رغبت فرماتا، مربوط کرتا، استراحت کرنا، قتل میں آنا، تاب نہ آنا، نعرہ بولنا، لڑائی کھانا وغیرہ۔

بحیثیت مجموعی ”قصہ و احوال روہیلہ“ اردو نثر کے اس نئے اسلوب کی پیش رو ہے جو آئندہ دور میں اردو نثر کا عام اسلوب بن جاتا ہے۔ اٹھارویں صدی میں دو اسلوب ساتھ ساتھ چل رہے ہیں۔ ایک وہ اسلوب جو ”لو طرز مرصع“ میں نظر آتا ہے اور ایک وہ اسلوب جو ”قصہ و احوال روہیلہ“ اور باقر آگہ کے دیباچوں میں ملتا ہے۔ اگلے باب میں ہم ان نثری تصانیف کا مطالعہ کریں گے جن کا تعلق قصہ کہانیوں اور داستانوں سے ہے۔

حواشی

- ۱۔ عبدہ مستغنیہ : اعظم الدولہ سرور، مرتبہ خواجہ احمد فاروقی، ص ۳۸۹، دہلی یونیورسٹی ۱۹۶۱ع۔
- ۲۔ یادگار شعرا : مترجم طفیل احمد، ص ۱۲۲، ہندوستانی اکیڈمی الہ آباد ۱۹۴۳ع۔
- ۳۔ تذکرۃ بے جگر : (قلمی) غیرانی لعل بے جگر، الذاہبا آفس لائبریری، لندن۔
- ۴۔ گلشن بے غار : نواب مصطفیٰ خاں شیفہ، ص ۱۱۳، مطبع لونکشور لکھنؤ ۱۹۱۰ع۔
- ۵۔ قصہ و احوال روہیلہ : سید رستم علی، ص ۳، مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی۔
- ۶۔ تاریخ اودھ : نجم الدینی خاں (جلد سوم)، ص ۲۴۹، مطبع لونکشور لکھنؤ ۱۹۱۹ع۔
- ۷۔ قصہ و احوال روہیلہ : (مخطوطہ) ص ۹۔
- ۸۔ ایضاً : ص ۱۰-۱۱۔
- ۹۔ سفر نامہ غلصہ : افتاد رام غلصہ، مرتبہ ڈاکٹر سید الطہر علی، ہندوستان برنس واسبور ۱۹۴۶ع۔
- ۱۰۔ قصہ و احوال روہیلہ : (مخطوطہ) ص ۵۲-۵۸۔

افسانوی تصانیف اور اسالیب

جد شاہی دور میں برعظیم کی تہذیب کا مرکزی دھارا خشک ہو گیا تھا اور وہ بند ہائی کی تہذیب بن کر رہ گئی تھی۔ اس دور میں دو چیزیں مقبول تھیں : ایک چبھی اور دوسری داستان اور دواؤں کا مقصد سونے کے عمل کو آسان بنانا تھا۔ داستانیں، جن کی بنیاد عشق و عاشقی کے مہمان قصوں پر قائم تھیں، اس تہذیب کے مزاج سے پوری مناسبت رکھتی تھیں اور اسی لیے یہ معاشرے کے ہر طبقے میں یکساں طور پر مقبول تھیں۔ داستان خیال اور قصہ حاتم طائی جیسی داستانیں بھی فارسی زبان میں اسی زمانے میں لکھی گئیں۔ ان سب داستانوں کے کردار بادشاہ، شاہزادے، شہزادہاں، وزیر و سوداگر تھے اور ان میں تخیل کی پرواز اتنی تیز تھی کہ ہلک جھپکتے میں دور دراز ملکوں میں پہنچا دیتی تھی۔ وہ خواہشات، جنہیں عملی زندگی میں یہ معاشرہ حاصل نہ کر سکتا تھا، ان داستانوں کی خیالی مہمان کے ذریعے آسودہ کر رہا تھا۔ ایک شہزادہ کسی شہزادی پر عاشق ہو کر اسے حاملہ کرنے کے لیے نکلتا ہے۔ راستے میں طرح طرح کے مصائب سے دو چار ہوتا ہے۔ جنوں اور دیہوں سے مقابلہ کرتا ہے۔ طلبات میں بھنسی کر مردانہ وار مقابلہ کرتے ہوئے فتح پاتا ہے اور پھر شہزادی کو لے کر اپنے ملک واپس آتا ہے۔ اس کے پاس کوئی ایسا توڑ ہوتا ہے جو اسے کسی نقیر، سمندر، پری یا دیو زادے دبا ہے اور جس سے وہ ہر مشکل پر قابو پالیتا ہے۔ وہ توڑ کوئی انگوٹھی یا سہرہ ہو سکتا ہے یا قصہ سہرہ فروز و دلبر کی طرح کوئی چکر ہو سکتا ہے جو سہرے کی ایک نئی شکل ہے۔ ان داستانوں میں طلسم و سحر سے ایک ایسی دنیا آباد کی جاتی ہے جس سے خواب کی سی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ مزاج ہمیں نواب محمدوی خان کی داستان 'قصہ سہرہ فروز و دلبر' میں ملتا ہے۔ یہ اردو کی قدیم ترین معلوم داستان ہے جو جد شاہ یا احمد شاہ کے دور میں کسی وقت لکھی گئی اور تقریباً

لکھائی سو سال بعد اب چلی بار سامنے آئی ہے۔ اس داستان کا مخطوطہ جو آغا حیلر حسن کو گوالیار میں حضرت جی کی درگاہ کے سجادہ نشین مجدد غنی حضرت جی سے ۱۹۲۹ء میں ملا تھا، پروفیسر مسعود حسین خان نے اپنے مقدمے کے ساتھ مرتب کرکے ۱۹۶۶ء میں چلی بار شائع کیا۔ مخطوطے پر نہ مصنف کا نام تھا اور نہ کوئی ترقیم، البتہ شروع میں کسی اور شخص کے قلم سے 'عیسوی خان بہادر' اور 'قصہ' مہر انروز و دلبر' لکھا ہوا تھا۔ مسعود حسین خان نے عیسوی خان کے بارے میں معلومات حاصل کرنے کی کوشش کی لیکن کامیابی نہیں ہوئی اور مرزا فرحت اللہ بیگ اور آب حیات کے حوالے سے اس نتیجے پر پہنچے کہ "ہا۔ عیسوی خان غالباً حافظ عبدالرحمن خان احسان کے چچا ہوں گے کیوں کہ احسان کے والد حافظ غلام رسول خان کا خطاب موسیٰ خان محب الدولہ خان بہادر تھا اور مجدد شاہ (۱۷۴۸ء - ۱۷۹۶ء) اور احمد شاہ (۱۷۵۸ء - ۱۷۷۳ء) کے زمانے میں شاہزادوں اور شاہزادیوں کو کلام مجدد بڑھانے پر مامور تھے۔" فرحت اللہ بیگ اور مجدد حسین آزاد نے جو کچھ لکھا تھا وہ عیسوی خان کے بارے میں نہیں بلکہ موسوی خان کے بارے میں تھا۔ اٹھارویں صدی اور اس سے چلے کی تاریخوں میں عیسوی خان موسیٰ خان کے نام کے گئی آدمی ملتے ہیں۔ موسوی خان مرزا معز و فطرت کا نام بھی تذکروں اور تاریخوں میں آتا ہے۔ داؤد اورنگ آبادی کے ایک شعر میں موسوی خان کا نام اس طرح آیا ہے :

موسوی خان اگر طور معانی کا کلیم
شعر داؤد ہے سب قوس اگر ہے دکنی^۲

لیکن عیسوی خان کا نام کہیں نظر نہیں آیا۔ عیسوی خان کو عیسوی خان بنانے کا بظاہر کوئی جواز نظر نہیں آتا۔ نثار احمد فاروقی نے اس سلسلے میں مزید دائر تحقیق دی ہے اور لکھا ہے کہ "سادات کا ایک چھوٹا سا خاندان کشمیر سے آکر دہلی میں بس گیا تھا۔ اس خاندان کے ایک فرد عیسوی خان تھے۔ ان کے بھائی میر فرید الدین آفاق اور بیٹے امیر بخش شہرت تھے۔ دونوں ثناء اللہ خان فراق کے شاگرد اور شاہ نصر الدین دہلوی کے مرید تھے۔ یہ تینوں ۱۱۶۱/۱۸۰۱ء میں حیدر آباد دکن جا کر نواب شمس الامراء بہادر اور مہاراجہ چندو لال شادان کے متوسل ہو گئے تھے۔ یہاں آفاق و شہرت نے مل کر کئی کتابیں لکھیں جن میں 'داللی انروز ترجمہ'، 'کلیہ دستہ' (منظوم)، 'ترجمہ' منطق الطیر (منظوم)، 'چمنستان پرکات'، 'گلدستہ' مجلس، 'گلستان' (منظوم اردو)، 'دیوانِ رحمتی وغیرہ' شامل ہیں۔

عسّی خاں کے بارے میں شاہ کمال کے تذکرے 'مجمع الانتخاب' کے حوالے سے لکھا ہے کہ شہرت کے والد عسّی خاں شاہ نظام الدین صوبدار دہلی کے نائب تھے۔ جب جنرل لیک کی فوجوں نے ۱۸۰۴ء میں دہلی کو فتح کیا تو شاہ نظام الدین دہلی سے گوالیار چلے گئے۔ میر سید علی شمعین دہلوی، جن کے نام غالب کے بہت سے خطوط دریافت ہو چکے ہیں، انہی شاہ نظام الدین کے بھتیجے تھے اور گوالیار میں حضرت جی کی درگاہ میں انہی کی ہے جن کے کتب خانے میں قصہ "سہر افروز و دلیر کا خطوطہ" رہا ہے۔ چونکہ اس خطوطے کے شروع میں کسی کے قلم سے خط سلط رو من رسم الخط میں "مالک اس کتاب کا نائب صاحب۔ جو کوئی دعویٰ کرے سو جھوٹا ہے۔" لکھا ہوا ہے اس لیے فاروق صاحب کا خیال ہے کہ نائب صاحب سے یہاں عسّی خاں مراد ہے۔ یہ کتاب ان کی ملکیت رہی ہے۔ کسی نے بعد میں اس پر قصہ عیسوی خاں بہادر لکھ دیا ہے اور سہوآ عسّی خاں کے بجائے عیسوی خاں قلم سے نکلا ہے، یا عرفاً یہ اسی طرح ہکارتے جانے ہوں گے۔^۳ یہاں یہ بحث بے ضرورت ہے کہ مسعود حسین خاں اور تثار احمد فاروقی کی تخلیق اور منطق میں کیسی کیسی غلطیاں ہیں اور کس طرح حامد کی ٹوپی محمود کے سر منڈہ دی گئی ہے، لیکن "قصہ" سہر افروز و دلیر" کی دریافت و اشاعت بذات خود ایک اہم واقعہ ہے۔

ڈاکٹر پرکاش مونس نے اپنی کتاب "اُردو ادب پر ہندی کا اثر" میں لکھا ہے کہ عیسوی خاں اہل اُردو کے لیے ایک چستانی شخصیت ہو لیکن ہندی میں وہ ایک جانے پہچانے ادیب ہیں۔ یہ بھاری ست سنی کی ایک لپکا (شرح) "رمن چندرکا" کے مصنف ہیں اور ہندی کے ہیں ادیب نواب عیسوی خاں قصہ "سہر افروز و دلیر کے مصنف ہیں۔ اس کے بعد انہوں نے اپنے ایک اور مضمون میں عیسوی خاں کے بارے میں مزید معلومات فراہم کیں اور لکھا کہ عیسوی خاں کا نام سب سے پہلے ہندی کے مشہور تذکرہ شعرا "شو سنگھ سروج" (۱۸۷۸ء) مصنفہ شو سنگھ سنگھ میں آیا ہے۔ جگن ناتھ رتناگرگو بھاری ست سنی کا ایک خطوطہ ملا جس میں مصنف کا نام عیسوی خاں، تصنیف کا نام "رمن چندرکا" اور سال تصنیف محبت ۱۸۰۹ (۱۷۵۲ء) درج تھا۔ اس شرح میں بھاری کے دوہوں کو فارسی و اُردو طریقے سے، حروف تہجی کے اعتبار سے، ترتیب دیا گیا ہے۔ ناگرنی ہرجارنی سبھا کی کہوج رپورٹ ۱۹۳۱ء کے صفحات ۱۸۶ - ۱۸۷ اور ۱۹۵۵ء کی رپورٹ کے حصہ اول ص ۷۹ اور حصہ دوم کے ص ۲۱۹ پر لکھا ہے کہ نواب عیسوی خاں لور (گوالیار) کے راجا چھتر سنگھ

کے متوسل تھے اور وہیں سبت ۱۸۰۹ بکرس یعنی ۱۷۵۲ع میں انہوں نے چاری ست سنی کی ٹیکا نظم و نثر میں لکھی۔ اس ٹیکا کے کئی غطوطات موجود ہیں۔ ہندی ماہیتہ میلن الہ آباد کے غطوطے کے آخری بند کے یہ تین دوپے کتاب اور مصنف کے بارے میں اہم معلومات ہم پہنچاتے ہیں :

کچے پرستگ نورور لڑتی چہتر سنگھ بھوہان
بڑھت چاری ست میتا سب جگہ کرت پرمان
تب سب گوہت کو سکم بھاشا وچن ولان
ادت عیسوی خان کیورس چندرکا پرکاش
اند ، گگن ، سو ، بھومی گئی کچھے برس چار
رس چندرکا پرکاش کے مدھو شیجی پور موگرور

ان دوپوں سے یہ بات معلوم ہوتی کہ عیسوی خان نے نورور کے راجا چہتر سنگھ کی سرپرستی میں رس چندرکا لکھی۔ آخری دوپے میں تصنیف کا سال ، مہینہ اور دن دیا گیا ہے۔ ہندی میں صفر سے لے کر ۹ تک کے اعداد میں سے ہر ایک کے لیے کچھ مخصوص الفاظ مقرر ہیں۔ سال تصنیف میں آنے والے اعداد کے حوالی الفاظ نظم کر دیے جاتے ہیں۔ ان الفاظ کے اعداد دائیں سے بائیں لکھنے سے جو پندرہ برآمد ہوتا ہے وہی سال تصنیف ہوتا ہے۔ آخری دوپے میں ند ، گگن ، سو اور بھومی کے اعداد بالترتیب ۹ - ۸ - ۷ - ۶ - ۵ - ۴ - ۳ - ۲ - ۱ ہیں۔ ان سے ۱۸۰۹ سبت بتا ہے۔ دوسری سطر میں مدھو اور شیجی سے چیت کا مہینہ اور پورنما سے جمعرات مراد ہے۔ عیسوی خان نورور کے راجہ چہتر سنگھ کے متوسل تھے۔ نورور ہاڑوں کی ریاست گوالیار کے راجہ کے ماتحت تھی۔ اس کے راجہ چہتر سنگھ جنوری ۱۷۷۰ع میں گدی پر بیٹھے۔ وہ کم از کم ۱۷۵۳ع تک ضرور حکمران رہے کیونکہ پشوا راگھوبا دادا کی فائری میں ان کے ساتھ ایک معاہدے کا ذکر ملتا ہے جو جون ۱۷۵۳ع میں ہوا تھا۔ ڈاکٹر پرکاش موہی نے قصہ 'سہر افروز و دابر اور رس چندرکا کی نثروں کا مقابلہ کرتے بتایا ہے کہ یہ ایک ہی مصنف کے قلم سے لکھی ہیں۔ عیسوی خان نے رس چندرکا کے علاوہ ست سنی کی ایک اردو شرح بھی لکھی تھی جس کا غطوطہ ٹیکم گڑھ (مدھو پردیش) کے مہاراجا دیویندر سنگھ جودپو کی لائبریری میں محفوظ ہے جس میں ہر ورق پر ایک طرف اردو رسم الخط میں اور دوسری طرف ہندی خط میں شرح لکھی ہے۔ اس غطوطے کے چلے ورق پر 'نواب عیسوی خان کرت رس چندرکا' لکھا ہوا ہے۔ ہندی غطوطات کے فہرست نگاروں نے ہر جگہ عیسوی خان کے نام کے آگے

فوسین میں "نواب" لکھا ہے۔ "نصہ سہر افروز و دلبر" میں ان کا نام عیسوی خان بہادر دیا گیا ہے۔ نام کے ساتھ بہادر کا لفظ کسی عام آدمی کے لیے استعمال نہیں ہوتا۔ بہر عیسوی خان خود کوئی عام نام نہیں ہے۔ ایسے انوکھے نام کا کوئی اور شخص بھی ہو جو نواب بہادر بھی ہو اور ساتھ ساتھ مصنف بھی ممکن نہیں ہے۔ نوروز راج کو دولت رائے سندھیا نے اٹھارویں صدی کے آخر میں فتح کر کے گوالیار میں شامل کر لیا تھا۔ نصہ "سہر افروز و دلبر" کا خطوط بھی گوالیار سے ملا ہے۔ اس لیے یہ نصہ اٹھارویں صدی عیسوی کے وسط میں یا اس سے کچھ اور پہلے لکھا گیا ہوگا جس کی تصدیق خود اس نصے کی زبان سے بھی ہوتی ہے اور جس کا ذکر خود مسعود حسین خان نے اپنے مقدمے میں کیا ہے کہ "وہ ہندو دیومالا سے بھی بنوں والے ہے۔ وہ اپنی اکثر تشبیہیں، جنہیں وہ ایمان سمجھتا ہے، ہلا تکلف ہندی شاعری سے لیتا ہے۔ اس کے اکثر اقوال ہر سو داس، میرا ہانی یا رحیم کے دوبوں کی چھاپ نظر آتی ہے۔۔۔ اس کے ابھر نظر یا تو فارسی داستانیں ہیں یا بھگتی اور ریتی کال کی شاعری کے وہ نمونے جو زبان زور خلافت ہو چکے تھے۔" ۶۶ اس بحث کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ نصہ سہر افروز و دلبر کے مصنف ہیں نواب عیسوی خان بہادر ہیں اور یہ نصہ چھ شاہ یا احمد شاہ کے دور میں لکھا گیا۔ جسے نصہ "سہر افروز و دلبر" کو دریافت کرنے کا سہرا مسعود حسین بخاں کے سر ہے اس طرح عیسوی خان کو دریافت کرنے کا سہرا ڈاکٹر برکاش مونس کے سر ہے۔ عیسوی خان کی شخصیت اور زمانے کے تعین کے بعد یہ اردو زبان کی قدیم ترین داستان قرار پاتی ہے۔

نصہ "سہر افروز و دلبر" دو حصوں میں تقسیم ہے۔ پہلے حصے میں داستان ہے جو کل کتاب کے دو تہائی صفحات پر مشتمل ہے اور ایک تہائی حصہ تصحیح نامے پر مشتمل ہے۔ داستانوں کے عام مزاج اور تہذیبی تقاضوں کے مطابق اس داستان میں بھی ایک بادشاہ کی گھمبائی سنائی گئی ہے جس کی اولاد زندہ نہیں رہتی تھی اور اسی لیے وہ اداس رہتا تھا۔ ایک نقیر کی دعا سے اس کے ہاں نہایت حسین و جمیل لڑکا پیدا ہوا جس کا نام سہر افروز رکھا گیا۔ دستور زمانہ کے مطابق چار برس کی عمر میں اسے بڑھنے بٹھایا گیا۔ سہر افروز ایسا صاحب طبیعت تھا کہ جو "کوئی برسوں میں سیکھے تو وہ دنوں میں سیکھے۔" جلد ہی علوم و فنون کی تحصیل سے فارغ ہو گیا۔ جب چودہ سال کا ہوا تو باپ سے اجازت لے کر شکار کو گیا۔ وزیر کا بیٹا لیکہ الدہلی ساتھ تھا۔ یہ دونوں

ایک برلے کا بیجا گرنے واسطے بھول گئے اور دیوبند کے دیس میں آ گئے ۔
 یہاں مہر افروز نے دیوبند کے بادشاہ کی بیٹی دلبر کو دیکھا اور عاشق
 ہو گیا ۔ لیکن خود محبوب کو اس کی خبر بھی نہ ہوئی ۔ عشق کی آگ
 میں جلتے ہوئے وہ دیوالہ وار تلاشِ محبوب میں نکل کھڑا ہوا ۔ جلتے
 چلتے ایک قبر سے ملاقات ہوئی ۔ قبر نے مہر افروز کی رہنمائی کی اور اسے
 ایک ”چکڑ“ دیا جس کی خصوصیت یہ ہے کہ اس کے ہونکنے سے دیو کا
 سر گٹ کر گر جاتا ہے ۔ مہر افروز اور ایک الہی شغلِ مختلف مرحلوں سے گزرتے ،
 مصیبتیں جھیلنے ، طلبات میں گرفتار ہوتے ، دیو اور دیوبندوں سے لڑتے
 آخر کار منزلِ مراد کو پہنچ گئے ۔ مہر افروز کی شادی دلبر سے اور ایک الہی
 کی شادی دیوبند کے بادشاہ فریاد رس کی بیٹی گل رخ سے ہو گئی ۔ جب یہ واقعہ
 اپنے ملک کو واپس ہوا تو راستے میں پھر نئی مشکلات میں پھنس گیا لیکن
 آخر کار ان سب آفات و بلیات سے مقابلہ کرتا کامیاب و باسراد اپنے وطن واپس
 پہنچ گیا اور مارے ملک میں خوشی کا جشن منایا گیا ۔ مہر افروز و دلبر اس
 داستان کے مرکزی کردار ہیں لیکن داستانوں کے عام ڈھانچے کے مطابق ایک
 قصبے میں سے دوسرا قصبہ نکلتا ہے اور اس طرح کئی اور کردار سامنے آتے ہیں ۔
 یہ ذیلی قصبہ یا تو اسی داستان کا کوئی کردار مہر افروز کو مٹاتا ہے یا پھر
 مغزیں سرکوتے کرتے کوئی اور شخص راستے میں مل جاتا ہے جو خود تلاشِ
 محبوب میں سرگرداں ہے اور وہ اپنی داستانِ شہزادے کو مٹاتا ہے ، یا کوئی
 طوطا مل جاتا ہے جو دراصل شہزادہ ہے جسے کسی دیوبند نے طوطا بنا دیا ہے ۔
 قصبہ مہر افروز و دلبر میں روم کے بادشاہزادہ نور عالم اور ملکہِ خطا کی
 شہزادی دلربا کی داستانِ عشق آرزو بخش نامی لغیر مٹاتا ہے جس سے گلشنِ آباد
 نامی جنگل میں مہر افروز کی ملاقات ہوتی ہے ۔ دیوبند کے بادشاہ فریاد رس
 کی بیٹی گل رخ بلخ کے بادشاہ کی گھمائی سناتی ہے جس پر الہاس ہاتھ پری
 اتنا ظلم ڈھاتی ہے کہ وہ جان دے دیتا ہے ۔ اسی طرح اس میں ایک اور ذیلی
 کہانی مقبول شاہ اور عاشق ہاتھ پری کی ملتی ہے ۔ ایک روپ سے دوسرے روپ
 میں آ جانے والے بادشاہوں کی کہانی کے علاوہ ایک کہانی چکورو کی اور ایک
 کہانی گھسیارے کی بھی ملتی ہے ۔ آخر میں ایک نصیحت نامہ دیا گیا ہے جس
 میں ہر قسم کی نصیحتوں اور عقل و دانش کی باتوں سے ایک جہاں آباد کیا گیا
 ہے ۔ اس نصیحت نامے کا بنیادی ماخذ علم الاخلاق کی وہ عہدہ آفریں کتاب ہے
 جسے ہم ”اخلاقِ حسنی“ کے نام سے جانتے ہیں اور جس کا مصنف صاحبِ

”روضۃ الشہداء“ ملا حسین واعظ کاشفی ہے۔ اس ”تصبیح نامہ“ کے دوسرے مآخذ ”اخلاقِ جلالی“ اور ”اخلاقِ ناصری“ ہیں۔

سہر الفروز و دلبر کی داستان طبع زاد ضرور ہے لیکن اس میں داستان کا عام ڈھانچا وہی ہے جو اس دور کی فارسی داستانوں اور اردو مثنویوں میں ملتا ہے۔ قصہ ”سہر الفروز و دلبر“ کو بڑھتے ہوئے ذہن ہار ہار میر حسن کی مثنوی ”سحر الیاب“ کی طرف جاتا ہے۔ ”سحر الیاب“ کا بادشاہ بھی بیٹے کی دولت سے محروم ہے۔ سہر الفروز و دلبر کا بادشاہ عادل شاہ بھی اولاد سے محروم ہے۔ دونوں داستانوں کے بادشاہ اسی علم میں ترک کر دیا کرتے قبری اختیاری کرتا چاہتے ہیں۔ دونوں کے ہاں قبروں اور لہجوں کی دعا سے چاند ما شہزادہ پیدا ہوتا ہے۔ چار برس کی عمر میں تعلیم شروع کی جاتی ہے۔ دونوں شاہزادے ہلا کے حسین اور ذہین ہیں۔ دونوں داستانوں میں پرہیز، دیو، طلسمات اور سحر ہیں۔ مصائب اور تکالیف کا بیان ہے اور پھر آخر کار وصل اور جشن کے منظر ہیں۔ بیرونی ڈھانچا کم و بیش ایک سا ہے لیکن تفصیلات میں فرق ہے جن سے کہانی کا مزاج مختلف ہو جاتا ہے۔ ”سحر الیاب“ کی بنیادی خصوصیت جزئیات نگاری ہے اور یہی خصوصیت ”قصہ“ سہر الفروز و دلبر“ کی ہے۔ خالد بالغ کا جو نقشہ عیسوی غالب نے پیش کیا ہے اسی سے ملتا جلتا نقشہ ”سحر الیاب“ میں موجود ہے۔ اسی طرح سراہا کی جو تفصیلات اس قصے میں ہیں اس سے ملتی جلتی تفصیلات ”سحر الیاب“ میں ملتی ہیں۔ ”سحر الیاب“ نظم میں ہے اور یہ قصہ لٹر میں ہے۔ اسی طرح جب شاہزادہ نور عالم حوض میں اترتا ہے تو کیا دیکھتا ہے کہ ”شیشے ہی کی زمین ہے، شیشے ہی کا آسمان ہے“ (ص ۶۵ - ۶۶) اور اس طلسماتی حوض کے اندر کا جو منظر دکھایا گیا ہے وہ کم و بیش وہی ہے جو جعفر علی حسرت کے ”طوطی نامہ“ میں راہہ اندر کے حوض کا ہے۔ اسی طرح مروارید کا گنبد ویسا ہی ہے جیسا قصہ ”حاتم طائی میں“ ”جام ہادگرد“ میں ملتا ہے۔ غرض کہ سہر الفروز و دلبر کی داستان کا مقابلہ اٹھارویں صدی کی دوسری داستانوں سے کیا جائے تو معاشقِ فضا، ذہنی رویوں، اندازِ فکر، تہذیبی اقدار، داستان کے بیرونی ڈھانچے، جزئیات اور تکنیک میں گہری مماثلت کا احساس ہوتا ہے۔ ان داستانوں میں واقعات و مہیات (تفصیلات کے علاوہ) یکساں ہیں، صرف کرداروں کے نام مختلف ہیں۔ ان سب میں عشقِ بنیادی جذبہ ہے جو کہانی کو متحرک کرتا ہے اور مرکزی کردار کو محلوں کی نرم گرم فضا سے نکال کر مصائب کی آندھیوں اور مہیات کی تکالیفوں سے مقابلہ کرنے کا حوصلہ دیتا ہے۔

قصہ مہر افروز و دلبر کا تصور عشق بھی اُس دور کے تصور عشق سے کمالی ہے۔ عاشق کے قرار ضرور ہے لیکن اے وصل کا بھی پورا یقین ہے۔ میں نہیں اے جدوجہد پر اکساتا اور اس میں مقابلے کا حوصلہ پیدا کرتا ہے۔ قاتل آرزو ہنر جب شہزادہ مہر افروز کو سنبھانا ہے تو اسی تصور عشق کا اظہار کرتا ہے۔ ”اے بادشاہزادہ! کیوں کے قراری کرتا ہے، جو عاشق ہوتا ہے سو معشوق کے تائب ملتا ہے۔ وہ گون عاشق ہوا ہے کہ معشوق کون نہیں ملا۔ عشق کے تائب اثر ہے کہ جو گون عاشق ہوئے سو معشوق گون ملے ہی ملے۔“

(ص ۵۹ - ۶۰)

قصہ مہر افروز و دلبر میں اس دور کی داستان گوئی کی روایت کے مطابق گورداروں کے نام عام طور پر علامتی ہیں۔ شہر کا نام عشق آباد ہے۔ بادشاہ کا نام عادل شاہ ہے۔ جنگل کا نام فیضستان یا گلشن آباد ہے۔ قاتل کا نام آرزو ہنر ہے۔ بیٹا مہر افروز اور ملکہ بری چہرہ ہے۔ وزیر جہان دانش اور وزیر زادہ لبیک الدین ہے۔ بری خورشید بانو ہے۔ پرستان کے شہر کا نام حسن آباد، بادشاہ کا نام جہان ہنر، بیٹی کا نام دلبر، باغ کا نام محبت انزا، چتر کا نام کور گلستان ہے۔ اسی طرح اور دوسرے نام منور شاہ، نور عالم، گل رنگ وغیرہ ملتے ہیں۔ پھر اس میں خطا و خن، بلخ و روم اور کوہ قاف کے نام بھی اسی طرح آئے ہیں جس طرح اُس دور کی دوسری داستانوں میں ملتے ہیں۔ عیسوی خان نے اس داستان میں اس دور کے تمام مقبول اور پسندیدہ ذہنی رویوں کو سمیٹ کر سننے والے کے لیے رنگا رنگ دلچسپیوں کا سامان فراہم کر دیا ہے۔ اُس دور کا ذہن تفصیلات و جزئیات کو پسند کرتا تھا۔ چنانچہ میں خصوصیت اس داستان میں بھی موجود ہے۔ سراپا نگاری، خانہ باغ کی تصویر، محل کے اندرونی حصوں کے سامانِ آرائش اور جشن و جلوس کی تفصیلات اس میں بھی موجود ہیں۔ جس تہذیب نے اس دور کے فرد کی تربیت کی تھی اور جس خمیر سے ان کا مذاقِ فن اُٹھا تھا اس میں ان لوازمات کے بغیر داستان کا تصور بھی نہیں کیا جاسکتا تھا۔ اس اعتبار سے بھی یہ داستان اپنے دور کی نمائندہ داستان ہے۔ وہ زبان جو اس میں استعمال ہوئی ہے عام بول چال کی زبان ہے اور سنسکرت و پراکرت الفاظ کے باوجود اپنے دور کی نمائندہ زبان ہے۔ اس داستان کو بڑھتے ہوئے یوں معلوم ہوتا ہے کہ لوگ جمع ہیں اور داستان کو الہیں چراغ کی مدد روشنی میں داستان سن رہا ہے۔ یہ سنائے کے انداز میں لکھی گئی ہے یا سنائے ہوئے کسی نے اے للہبند کیا ہے۔ اس قصے کو بڑھتے ہوئے یہ بات

سامنے آتی ہے کہ داستان گو گھڑی بولی کے علاوے کا رہنے والا ہے۔ اس کی زبان پر سہارنپور، مظفر نگر، میرٹھ، مراد آباد اور جینور کے لہجے اور روزمرہ و عاوردہ کا گہرا اثر ہے۔ اس کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ اردو زبان مختلف بولیوں کے اثرات قبول کرنے اپنے ارتقا کی کسی منزل پر پہنچ چکی تھی اور اس کے رنگ روپ کی کیا صورت تھی؟ اس پر برہان، پنجابی، برج بھاشا، گھڑی اور ہندی وغیرہ کے اثرات موجود ہیں، لیکن اب یہ سب اثرات جذب ہو کر نظروں سے اوجھل ہو رہے ہیں اور گھڑی بولی کی چھاپ گہری ہو رہی ہے۔ اس داستان کے اسلوب، ذخیرۃ الفاظ، تشبیہات و استعارات اور تلمیحات و اساطیر پر ہندی کا اثر نمایاں ہے۔ یہ اثر اس دور میں دہلی کی عام بول چال کی زبان پر اتنا نہیں تھا جتنا دہلی کے قرب و جوار اور یوں کے علاقوں کی زبان پر تھا۔ اس میں فارسی کے وہی الفاظ استعمال میں آئے ہیں جو عام بول چال کی زبان پر چلے ہوئے تھے۔ اس کے اسلوب پر، ہندی زبان و ادب سے خود عیسوی خان کی گہری وابستگی کا بھی اثر ہے اور اسی لیے جب وہ کسی چیز کو بیان کرتے ہیں تو ان کا ذہن ہندو اسطور کے ذریعے اس کا اظہار کرتا ہے۔ یہ عیسوی خان کے لیے فطری طرز اظہار ہے۔ سراہا کا یہ ایک مختصر سا اقتباس دیکھیے :

”اور آنکھیں اوس کی کون لڑکسی کی مناسبت دیجیے تو لوگس تو چشم حیران رکھتا ہے اور اس کی آنکھیں تو رسی ہیں اور گھنچن میں کی جو مناسبت دیجیے چنچلا بن کی تو اس میں چنچلا بن نہیں ہے۔ وہ تلھنے ہیں اس واسطے کہ کوئی ہارے تائیں ان آنکھوں کی مناسبت دے اور ان کا چنچلا بن جو ہے سو ہشتی اور ہکتی کا ہے کہ اپنے کٹاچھ کے بنے سے ابرنے کے بالک سے اوروں کو مارتیں ہیں۔۔۔ اور مرگ کو جویا کی ایمان دیجیے تو مرگ نے ایسی سفیدی اور سیاہی اور لال ڈورے اور متوار بنا کھیاں ہے پایا۔“ (ص ۴۵ - ۴۶)

اس اقتباس میں ۱۰۲ الفاظ استعمال ہوئے ہیں جن میں سے فارسی و عربی الفاظ کی تعداد کل دس ہے اور ان دس میں سے بھی لفظ مناسبت تین بار، لفظ لڑکسی دو بار استعمال ہوا ہے۔ یہ وہ الفاظ ہیں جو بول چال کی زبان میں عام تھے۔ یہی اس اثر کا بنیادی مزاج ہے۔ اس اقتباس میں ہندی الفاظ کی کثرت نے اہل اردو کے لیے اسے مشکل بنا دیا ہے لیکن سراہا کے علاوہ، جہاں تشبیہات کے استعمال اور جسم کے مختلف حصوں کی تصویر کشی کی وجہ سے اثر کی

یہ صورت نئی ہے ، باقی قسمے کی نثر میں وہی ہندی الفاظ استعمال ہوئے ہیں جو زیادہ عام اور مروج تھے ۔ عیسوی خان یہ بتانا چاہتے ہیں کہ دلبر جب اپنے باغ میں سہیلیوں کے ساتھ آتی ہے تو وہاں کیا رنگ جتنا ہے ۔ یہاں چونکہ ہندی کے لکھ سکھ ورتن کی طرح سراہا نگاری کے جوہر دکھانے کی ضرورت نہیں تھی بلکہ داستان میں اثر کا رنگ بھرنے کے لیے بیالہ انداز میں تفصیل کی ضرورت تھی تاکہ قسمے کو دلچسپ و دلکین بنا کر آگے بڑھایا جا سکے اس لیے نثر آسان ، سادہ و سلیس اور عام مروجہ زبان سے قریب ہو جاتی ہے ۔ جملے مختصر ہو جاتے ہیں اور عیسوی خان کو بار بار لفظ ”اور“ استعمال کر کے (لفظ ”اور“ داستان میں کثرت سے استعمال ہوا ہے اور عیسوی خان کا تکیہ ”کلام بن گیا ہے) جملے کو طویل بنانے کی ضرورت نہیں پڑتی اور نثر کی یہ صورت سامنے آتی ہے :

”سو ہر ایک کلویں گرتی بھرتی ہیں اور آس میں کھلتیں ہیں ۔ گوئی گو قالیاں دے دے کر دوڑتی ہے ۔ کوئی چھپ رہی ہے ۔ کوئی اسے ٹھونسکتی بھرتی ہے ۔ کوئی آس میں کھڑی ہنستی ہے ۔ کوئی بھوا بھوا آس میں کھلتی ہے ۔ کوئی باغ میں کی سیر کرتی ہے ۔ کوئی بھول توڑ کالوں پر دکھتی ہے ۔ کوئی بھولوں کو ہاتھوں پر رکھتی ہے ۔ کوئی درخت کی ڈال ہاتھ میں پکڑ کر گھومتی ہے ۔ کوئی خوشی میں جو آنے ہے سو کھڑی ناخوشی ہے ۔ کوئی کسی سے مزاح کرتی ہے کہ تو اس باغ میں اکھلی سیر کرتی ہے سو اچھی نہیں لگتی ۔ کوئی اور تیرے ساتھ ہونے تو اچھی لگتی ۔ وہ دوڑ کے اس کے ہونٹ ملتی ہے ۔ کوئی آس میں اس باغ میں کی تعریف کرتی تھی ۔ کوئی سکھن درختوں میں جو دوڑتی بھرتی ہے سو اوڑھتی جو ان کی چمکتی ہے (ڑی کی ، سو گویا چمکتیاں چمکتیں ہیں یا بادل میں تارے چمکتے ہیں سو نظر آونے ہیں یا داسنی ہے کہ گھٹا میں گولڈھنی ہے ۔“ (ص ۲۹ - ۳۰)

”قصہ“ سہر افروز و دلبر“ کی نثر کا یہ عام رنگ ہے جس میں بول چال کی عام زبان استعمال ہوتی ہے اور اسی لیے یہ زبان شاہی ہند کی قدیم اُردو نثر کا ایک قابل قدر نمونہ ہے ۔ وہ لوگ جو یہ اعتراض کرتے ہیں کہ اُردو نے ہندی کتناہات اور اساطیر کو اپنے اندر جذب نہیں کیا یہ نہیں دیکھتے کہ اُردو زبان کے محاورات ، روزمرہ ، امثال ، استعارات ، تشبیہات ، تصورات میں یہ سب کچھ اس طرح جذب ہو کر چھپے ہوئے ہیں کہ چشمہ دینا آج بھی الہی پہچان سکتی ہے ۔ اُردو زبان دو کالجوں کا ایک ایسا سنگم ہے جس سے ایک نیا دریا وجود

میں آیا ہے۔ اس میں مختلف و متضاد عناصر جذب ہو کر زبان کا حصہ بنے ہیں اور جنہیں آج بھی تجربہ کر کے دریافت کیا جا سکتا ہے۔ اسی لیے اس زبان میں ، ہندی کے مقابلے میں ، قوتِ اظہار زیادہ جان دار ، رنگا رنگ اور عام فہم ہے۔ آرڈو زبان صوبوں کے علاقہ سفر میں مختلف اثرات کو جذب کر کے ایک وحدت ، ایک اکال بن گئی ہے ۔

”قصہ“ سہرہ فروز و دلیر: سچی نثر کی ایک اہمیت یہ ہے کہ یہاں چملوں کی ترکیب ، فارسی چملے کے اثر سے آزاد ہو رہی ہے۔ اس کی ترکیب میں ، چملے کی ساخت میں دیسی لہجہ اور اس کا آہنگ نمایاں ہے۔ فارسی چملے کا جو اثر آیا بھی ہے وہ اتنا دب کر آیا ہے کہ اس میں اجنبیت کا احساس نہیں ہوتا۔ یہ اثر داستان کے ابتدائی حصے پر زیادہ نمایاں ہے لیکن جیسے جیسے قصہ آگے بڑھتا ہے یہ اثر کم ہوتا جاتا ہے۔ وہ بے ترتیبی ، جو ہمیں اس کے اکثر چملوں میں نظر آتی ہے ، اس وجہ سے ہے کہ یہ داستان شاید بول کر لکھوائی گئی ہے۔ ”گرہیل گتھا“ کی نثر میں اس لیے ترتیب و ربط زیادہ ہے کہ وہ چلے لکھی گئی ہے اور پھر سنائی گئی ہے۔ یہی صورت تفسیر مرادہ کے ساتھ ہے۔ قصہ سہرہ فروز و دلیر میں ”اور ، اور“ جو بار بار استعمال ہوا ہے اس کی وجہ بھی یہی ہے کہ یہ بول کر لکھوائی گئی ہے یا سنائے ہوئے لکھی گئی ہے۔ اس میں کثرت سے الفاظ اسی املا کے ساتھ لکھے گئے ہیں جس طرح وہ بولے جاتے تھے۔ فارسی عربی کے الفاظ کو بھی عام بول چال کی زبان کے مطابق استعمال کیا گیا ہے؛ مثلاً عمدگی کے بجائے عمدہ ، نزاکت کے بجائے لڑکائی ، نرس کے بجائے نرمائی۔ زبان و بیان کا یہی وہ مزاج ہے جو اس قصے کی ساری عبارت میں جاری و ساری ہے۔ اس کی زبان میں کم و بیش وہ ساری چیزیں موجود ہیں جو گرہیل گتھا میں نظر آتی ہیں اور جو آرو و ناہی کی شاعری کی زبان میں موجود ہیں۔ یہاں بھی فارسی عربی الفاظ کو ہندی الفاظ کے ساتھ ملا عطف سے ملایا گیا ہے۔ نوں غنہ کا استعمال بھی گرہیل گتھا کی طرح اسم ، فعل ، حرف ہر جگہ ملتا ہے؛ مثلاً لالک (لالک) ، لالچ (تاچ) میریں (میرے) ، تیریں (تیرے) ، اونچیں (اونچی) ، کولان (کولا) ، جالنان (چالنا) ، گول (گو) ، تول (تو)۔ برخلاف اس کے جن الفاظ میں ہم آج لون کا استعمال کرتے ہیں یہاں لفظوں سے غائب ہے مثلاً اٹھو (اٹھوں) ، بچ (بچے) ، مچہ (مچھ) ، نہی (نہیں) ، چارو (چاروں)۔ یہی صورت ، ، کے ساتھ ہے۔ آج ہم جہاں ،/ استعمال نہیں کرتے وہاں سہرہ فروز و دلیر میں استعمال ہوتا ہے؛ مثلاً بھو گھے (بھوکے) ، چملوں (چلیں) ، سامکھنے (سامنے)

جھوٹ (جھوٹ) اور جہاں آج استعمال کرتے ہیں وہاں استعمال میں ہوئی ؛ مثلاً وہائیں (وہاں ہے) یعنی (یہ ہے) ، کیسائی (کیسا ہے) وغیرہ ۔ اٹھارویں صدی کے وسط میں الفاظ کے تلفظ و املا کی یہی صورت تھی ۔

”قصہ“ سہر الروز و دلبر“ کی زبان پر مختلف بولیوں کے اثرات ایک ساتھ نظر آتے ہیں جو جمع بنانے کے مختلف طریقوں ، اسانے ضمیر کی مختلف صورتوں ، حروف اور افعال میں ملتے ہیں جن کی تفصیل مسعود حسین خان نے اپنے مقدمے میں دی ہے ؛ مثلاً عیسوی خان ”بھوں کی جمع قدیم اردو کے طریقے سے بھواں بناتے ہیں ، ہم کی جمع پنجابی طریقے سے قلہیں یا کھڑی بولی کے طریقے سے ہری کی جمع ہریں ، لکڑی کی جمع لکڑیں بناتے ہیں اور آنکھ کی جمع برج بھاشا کے طریقے سے آنکھن بناتے ہیں ۔ اسی طرح عیسوی خان کی اس داستان میں اسانے ضمیر کی چھ سی شکلیں ملتی ہیں ، مثلاً وس ، وسے (اُس ، اُسے) ، تے (تو) ، تیں (تو) ، تون (تو) ، تے (یہ کی جمع) ، وسے (وہ کی جمع) ۔ اسی طرح تن (اس) ، تس ، جسے ، تے ، اہو ، اہیے ، کسو ، تنہوں (اتھوں) ، یا کی (اس کی) ، کھنک ، آنکوں ، آنکو ، آگون ، کینی ، چھیں ، اہیں ، ایتا ، ایتی ، گدا ، جد ، تد ، کٹیوں (کئی ایک) وغیرہ ۔ اسی طرح ”حروں“ میں ٹالیں ، لوں ، گوں ، کے (کو) ، سر (سے) ، کیں (کے) ، سے (ساتھ) ، ہلک (ہلکے) ، سوانے (سوا) ، سو ، ہی (ہی) ، ستی ، سین ، پھیر وغیرہ استعمال میں آئے ہیں ۔ یہی صورت افعال کے ساتھ ہے ۔ عیسوی خان اسے مصادر استعمال کرتے ہیں جو قدیم اردو میں ملتے ہیں لیکن ہندی میں آج بھی مستعمل ہیں ؛ مثلاً سانا ، تلہنا ، اہراپنا وغیرہ ۔ افعال میں ”و“ کا استعمال عام ہے جسے آونا ، سمجھاونا ، لوٹاونا ، گونا ، روونا وغیرہ ۔ یہ صورتیں آہرو و تاجی کے ہاں بھی ملتی ہیں ۔ وہ گھڑی بولی کے طریقے سے ”نکھن جا“ کہاں جاتا ہے یا کہاں جا رہا ہے کے معنی میں استعمال کرتا ہے ۔

”قصہ“ سہر الروز و دلبر“ کی لٹر ، اسانے نقطہ نظر سے ، اس لیے بھی قابل توجہ ہے کہ اس میں مختلف زبانوں کے اثرات ایک ساتھ استعمال میں آ رہے ہیں ۔ زبان اپنے ارتقاء کے جدید دور میں داخل ہو کر چھان بھٹک کے عمل سے گزر رہی ہے اور اب اس کی ایک ایسی صورت بن رہی ہے جسے تیزی کے ساتھ معیاری اور جدید تر صورت دی جا سکتی ہے ۔ اٹھارویں صدی اس لحاظ سے بھی اہم ہے کہ اس میں کئی بار اردو زبان نے اپنا چولا بدلا ہے ۔ ”لوٹورز مرضح“ کی لٹر ”قصہ“ سہر الروز و دلبر“ سے مختلف مزاج رکھتی ہے ۔

”لو طرز مرصع“ اس دور کی ایک اور قابل ذکر تصنیف ہے جس میں فارسی الشاہر دازی کی روایت کو داستان نویسی میں استعمال کیا گیا ہے۔ اس کے مصنف میر محمد حسین عطا خان تحسین، مرصع رقم خاں پن کا خطاب تھا^۸۔ نعل انلوہ کے ایک اچھے گہرائے سے تعلق رکھتے تھے۔^۹ ان کے والد میر باقر شوق فارسی کے صاحب دیوان شاعر، خوش نویسی میں بے مثال اور مستطابق آسیر شکستہ کے سوجد تھے۔^{۱۰} تحسین نے اعجاز رقم خاں کی تعلیم و تربیت سے نوز خوش نویسی و الشاہر دازی میں کمال حاصل کیا۔^{۱۱} امرا اللہ آبادی نے لکھا ہے کہ یہ گردیزی مد تھے اور ان کے بزرگ بابر بادشاہ کے زمانے میں گردیز سے ہندوستان آئے اور کڑا مالک پور میں قیام کیا لیکن تحسین کے والد بہن ہی میں دہلی آ گئے اور اورنگ زیب کے زمانہ حکومت میں سہ ہزاری منصب و جاگیر سے سرفراز ہوئے۔ تحسین انقلاب زمانہ کے باعث دہلی سے نکل کر مدت تک لاہور بنگال کی خدمت میں رہے اور انگریزی حکومت کے ابتدائی دور میں کمپنی کے ہندوستانی ملازمین میں شامل ہو گئے۔ تحسین کو فارسی زبان پر پوری قدرت حاصل تھی۔ سوانح قاسمی، الشائے تحسین اور ضوابط انگریزی ان کی فارسی تصانیف ہیں۔^{۱۲} تحسین نے خود لکھا ہے کہ الہی شروع ہی سے نصیے اور افسانوں کا شوق تھا اور ”مزاج اپنے کے ٹپوں اور شوق مطالعہ نصیے ہائے رنگین اور لکھنے افسانہ ہائے شیریں کے آڑ میں مصروف رکھنا تھا۔“^{۱۳} لطیفہ گوئی اور حاضر جوابی میں بھی بے مثال تھے۔^{۱۴} ملازمت کے سلسلے میں وہ کلکتہ میں رہے لیکن جب جنرل اسمتھ ۱۷۹۹ء میں پاکستان جانے لگا^{۱۵} تو تحسین کو ”بعضے خدمات عہدہ اور مختاری مقدمات نظامت“^{۱۶} پر صوبہ عظیم آباد میں متعین کر دیا، لیکن ”مختار معادلہ“ سے اختلافات کی وجہ سے وہ ملازمت چھوڑ کر فیض آباد آ گئے۔ ”عماد السعادت“ کے مطابق تحسین ۱۷۹۰ء - ۱۷۹۱ء میں فیض آباد موجود تھے اور شجاع الدولہ کا خریطہ کیٹن ہاربر کو پڑھ کر بنایا تھا۔^{۱۷} اس لحاظ سے وہ گم و بیش ڈیڑھ سال عظیم آباد میں رہے۔

”لو طرز مرصع“ لکھنے کا خیال، جس کا اصل نام ”الشائے لو طرز مرصع“ ہے، تحسین کو اُس وقت آیا جب وہ جنرل اسمتھ کے ساتھ کشتی کے ذریعے کلکتہ جا رہے تھے۔ تحسین نے اپنے دیباچے میں خود لکھا ہے کہ سفر طویل

تھا اس لیے ایک "عزیز سراہا تمیز" اتا حکایات عجیب و غریب سے دل چلائے تھے۔ ایک دن اسی "عزیز" نے دوران سفر "امام چہار درویش" بھی تحسین کو سنایا اور اسے سن کر ان کے دل میں خیال پیدا ہوا کہ "مضمون اس داستانِ بہارستان کے تہی میں بیچ عبارتوں رنگین زبان و ہندی کے لکھا چاہیے کیونکہ آگے سلف میں کوئی شخص موجد اس ایجاد تازہ کا نہیں ہوا اور یہ کہ جو کوئی حوصلہ سیکھنے زبان اردوئے معلیٰ کا رکھنا ہو، مطالعہ اس گلدستہ بہاریں کے سے ہوش و شعور نچوڑنے کلام کا حاصل کر لے۔" ۱۸۸۷ء تحسین نے یہ بھی لکھا ہے کہ "چنانچہ چند فقرے" بیچ تقریر طبع کے "شروع داستان اول میں نوک ریز خادمہ عجز نگار کے کہے۔" ۱۹۱۱ء ڈاکٹر سید مجاد حسین مرحوم نے "نو طرز مرصع" کے بارے میں اٹلیا آفس کے مسودات و خطوط وغیرہ سے یہ معلومات فراہم کیں کہ جنرل اسمتھ ۲۱ یکم جنوری ۱۷۶۸ء سے ۱۹ ستمبر ۱۷۶۸ء تک الہ آباد، ہند اور کلکتہ آتا جاتا رہا۔ اس سفر میں تحسین اس کے ساتھ تھے اور "نو طرز مرصع" کا ابتدائی حصہ ۱۷۶۸ء کے اوائل اور ۱۷۶۹ء کے درمیان (جب جنرل اسمتھ انگلستان چلا گیا) لکھا گیا۔ ۲۰ اسمتھ کے جانے کے بعد عظیم آباد میں تحسین سرکاری خدمات کی وجہ سے اتنے مصروف ہوئے کہ الٹا پردازی کا سامنا نہ رہا

۱۔ "نو طرز مرصع" کے نسخے ملو کہ شعبہ فارسی لکھنؤ یونیورسٹی کے دیباچے میں اس "عزیز سراہا تمیز" کا نام میر تاج الدین آیا ہے۔ "نو طرز مرصع" مرتبہ ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی، دیباچہ ص ۱۰، ہندوستانی اکیڈمی، الہ آباد، ۱۹۵۸ء۔

۲۔ جنگ بکسر (۲۹ ربیع الثانی ۱۱۷۸ھ/۲۳ اکتوبر ۱۷۶۳ء) میں جب شاہ عالم ثانی اور ان کے وزیر اعظم شجاع الدولہ کو شکست ہوئی اور بادشاہ انگریزوں کے قبضے میں لیا تو وہ اسے الہ آباد لیے گئے اور ۲۳ صفر ۱۱۷۹ھ/۱۲ اگست ۱۷۶۵ء کو دہاؤ ڈال کر ایک معاہدہ کیا جس کی رو سے شاہ عالم ثانی نے بنگال چار اڑیسہ کی دیوانی انگریزوں کو دے دی۔ معاہدے کے بعد لارڈ کلایو کلکتہ واپس چلا گیا اور بادشاہ کی نگرانی کے لیے جنرل اسمتھ کو یہاں چھوڑ گیا۔ جنرل اسمتھ بادشاہ کی طرف سے احکامات جاری کرتا۔ اسمتھ قلعے میں قیام پذیر تھا اور بادشاہ شہر کے اندر مقیم تھا۔ شاہی نوبت کی آواز چوں کہ اسمتھ کو ناگوار گزرتی تھی، اس نے حکماً اس کا بیانا موقوف کر دیا۔ ابن اورینٹل بائوگرافیکل ڈکشنری، ہاشمی ولیہ لیل، ص ۲۶۱، کلکتہ ۱۸۹۳ء۔

اور جب اس ملازمت سے الگ ہو کر فیض آباد آئے تو اس داستان کو لکھنے کا خیال پیدا ہوا۔ اسی زمانے میں نواب شجاع الدولہ لک ان کی رسائی ہوئی اور ”دو چار فقرے اس داستان کے کہ اول ذکر اس کا بیان کر گیا ہوں، بیچ مع مبارک حضرت ولی نعمت کے پہنچائے۔۔۔ توجہ دل سے مقبول خاطر و منظور نظر اشرف کے کر کے ارشاد فرمایا کہ از سر تا پا اس محبوب دل پسندیدہ دلہا کے اکتیں زبور عبارت سے آراستہ کر۔“ ۲۱۴ نواب شجاع الدولہ کے ارشاد پر تحسین نے اس داستان کو لکھا لیکن ابھی وہ اسے مکمل کر کے نواب شجاع الدولہ کی خدمت میں پیش کرنے کا ارادہ ہی کر رہے تھے کہ ۲۹ جنوری ۱۷۷۵ء کو نواب کا انتقال ہو گیا۔ جب غیوں کی آندھیاں اتر گئیں اور نواب آصف الدولہ دائر عریضہ لکھے تو انھوں نے ”نوطرز مرصع“ کو ایک قصیدے کے ساتھ نواب آصف الدولہ کی خدمت میں پیش کیا۔ اس طرح یہ داستان شجاع الدولہ کی وفات سے کچھ عرصہ پہلے ۱۷۷۴ء میں مکمل ہوئی۔

اب سوال یہ سامنے آتا ہے کہ کیا تحسین نے ”نوطرز مرصع“ کے چاروں حصوں کو ۱۷۷۵ء تک مکمل کر لیا تھا یا باقی حصے بعد میں تحسین نے یا کسی اور نے مکمل کیے؟ اس سلسلے میں شعبہ فارسی لکھنؤ یونیورسٹی کے فلسفے کے ترمیمی کے یہ الفاظ قابل توجہ ہیں۔ ”میر محمد حسین عطا خان نے ایک قصہ لکھا تھا کہ وفات پا گئے۔ باقی سائلہ تین بھی اسی قدر تھے۔“ ۲۲۱ اس ترمیمی سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ تحسین نے نواب شجاع الدولہ کی وفات سے پہلے ”نوطرز مرصع“ کا ایک قصہ لکھا تھا جس کا ثبوت ان مخطوطات سے بھی ملتا ہے جن میں صرف پہلے درویش کی داستان ملتی ہے؛ مثلاً انجمن ترقی اردو کراچی کا مخطوطہ بھی پہلے درویش کی داستان پر ختم ہو جاتا ہے۔ الٹھا آفس لندن کے نسخے میں (فہرست نمبر ۱۳۰) جو کرائل شکاف کے لیے لکھا گیا تھا، صرف پہلے درویش کی داستان ملتی ہے۔ اسی طرح الٹھا آفس لندن کے نسخہ نمبر ۱۳۱ میں، جو ریچرڈ جانسن کے لیے لکھا گیا تھا، صرف پہلے درویش کی داستان ملتی ہے۔ فہرست کے نمبر ۱۳۲ میں بھی یہی صورت ہے۔ ۲۳ ان مخطوطات کے بعد ہماری نظر وقائع عبدالقادر خانی پر پڑتی ہے جس میں تحسین کا ذکر دو جگہ ان الفاظ میں آیا ہے :

(الف) ”دوسرے صاحب کا رفیق یعنی رام اور صاحب کا منشی مشرف علی

خان ہر عطا حسین خان اٹاوہ کا باشندہ تھا۔ ”قصہ“ چہار درویش“

اسی زمانے کی عطا حسین خان کی تصنیف ہے۔“ ۲۳۴

(ب) ”اور علی الدین خاں ، حاجی رفیع الدین خاں کا بھتیجا ہے کہ عطا حسین کی ”چهار درویش“ میں مشہور کلام سب اس کا ہے۔“ ۲۵

اقتباس الف میں عبد القادر خاں نے قصہ ”چهار درویش“ کو عطا حسین خاں کی تصنیف بتایا ہے اور اقتباس ب میں اس کے مشہور کلام کو علی الدین خاں سے منسوب کیا ہے۔ اب یا تو پہلی بات صحیح ہے یا دوسری۔ دونوں باتیں ایک وقت صحیح نہیں ہو سکتیں۔ جہاں تک صرف پہلے درویش کی داستان لکھنے اور مختلف اسطوں میں ، جن کا حوالہ اوپر دیا گیا ہے ، صرف پہلے درویش کی داستان موجود ہونے کا تعلق ہے اس کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ حسین نے نواب شجاع الدولہ کی خدمت میں پیش کرنے کے لیے جو نسخہ تیار کیا تھا اس میں صرف پہلے درویش کی داستان تھی اور باقی اسطے اس اسطے سے تیار ہوئے۔

چهار درویش کی کہانی ، جسے حسین نے ”نو طرز مرصع“ میں لکھا ہے ، خود حسین کی تخلیق نہیں ہے بلکہ اس نے ”مزیں سراپا کمیز“ سے دوران سفر من کر لے اپنے مخصوص انداز میں اردو میں لکھا ہے۔ یہ وہی کہانی ہے جسے حکیم جد علی المطاطبہ بہ معصوم علی خاں نے کسی تقریب کے موقع پر ۴۰ شاہ بادشاہ کو ہندی عبارت میں سنائی اور بادشاہ نے اتنا پسند کیا کہ اسے فارسی میں لکھنے کا حکم دیا۔ قصہ ”چهار درویش“ کے فارسی ترجمے کے دیباچے میں حکیم جد علی نے خود اس بات کی صراحت کی ہے کہ یہی داستان ”نو طرز مرصع“ کا ماخذ ہے۔ جب ”نو طرز مرصع“ سامنے آئی تو یہ اپنے انداز کی ایک نئی چیز تھی جس میں اردو زبان کو فارسی کے ساتھ ملا کر مرصع بنایا گیا تھا۔ لکھنؤ کی تہذیب بھی مرصع سازی کی تہذیب تھی اس لیے یہ داستان اپنے زمانے میں اتنی مقبول ہوئی کہ جہاں سے لکھنے والوں نے اس کی پیروی کی۔ مہر چند مہر کھتری نے ”مسلک جد و گیتی امروز“ کے قصبے کو ۸۹/۱۲۰۲-۱۷۸۸ع میں جب اردو میں لکھا تو اپنی کتاب کا نام ”نو آئین ہندی“ رکھا۔ نو آئین اور نو طرز ایک طرح سے مترادف ہیں اور دیباچے میں اعتراف کیا گیا کہ ”عطا حسین خاں چار درویش کا قصہ فارسی سے ہندی زبان میں تضمین کر کے نو طرز مرصع نام رکھا ، سو الحق نو طرز مرصع ہے۔“ ۲۶ ہند میں میر امن نے بھی نو طرز مرصع ہی کو سامنے رکھ کر اپنی مشہور زمانہ تصنیف ”باغ و بہار“ لکھی جس کے ابتدائی ابوابوں میں یہ عبارت ملتی ہے : ”باغ و بہار تالیف کیا ہوا

سیر امن دلی والے کا، مانڈا اس کا نو طرز مرصع کہ وہ ترجمہ کیا ہوا عطا حسین خان کا ہے فارسی قصہ چہار درویش ہے۔ "اس طرح حکیم بد بخش مسعود لکھنوی نے ۱۸۰۵ء - ۱۸۰۶ء میں "گلشن قویہا" کے نام سے ایک قصہ لکھا اور اس کے دیباچے میں اعتراف کیا کہ "اس قصہ" فصیح و سلیح گو بہ خط نگار بہ صفحہ رنگین زبان ہندی میں بہ طرز نو مرصع کے لکھیے۔" بد محوت زوہی کا قصہ "چہار درویش بھی نو طرز مرصع کے بعد لکھا گیا۔ نو طرز مرصع نے اس قصے کو وہ شہرت دی کہ یہ سب کی نظروں میں آکر منبول ہو گیا۔

اس تصنیف کا نام "نو طرز مرصع" رکھنے کی دو وجہیں ہو سکتی ہیں۔ ایک تو محسین نے اپنے خطاب کی مناسبت سے کہ مرصع رقم کہلاتے تھے، اس کا نام نو طرز مرصع رکھا۔ دوسرے یہ کہ مرصع رقم نے اردو اشا کا ایک نیا طرز نکالا تھا جس میں "عبادت رنگین" کو "ہندی زبان" میں لکھا تھا اور جس کے موجد ہونے کے وہ خود دعویدار تھے کہ "آگے صف میں کوئی شخص موجد اس ایجاد تازہ کا نہیں ہوا۔" یہ لیا طرز بھی تھا اور مرصع بھی۔ "نو طرز مرصع" کے نام سے مصنف کے نام اور کام، اس کی شخصیت اور ایجاد کا پورا اظہار ہوتا ہے۔

قصہ "چہار درویش" بارہویں صدی ہجری کی تخلیق ہے اور جیسے الف لیلا کا کوئی ایک مصنف نہیں ہے بلکہ پوری تہذیب نے اپنی تخلیقی قوتوں سے اسے جنم دیا ہے اسی طرح قصہ "چہار درویش" بھی کئی ارتقائی منازل سے گزر کر اپنی اس صورت تک پہنچا ہے۔ یہ قصہ نہ ہندی الاصل ہے اور نہ فارسی الاصل بلکہ ان دونوں تہذیبوں کے صدیوں کے میل ملاپ کا نتیجہ ہے۔ اس قصے کو "ہند مسلم کلچر" کے اس روپ نے جنم دیا ہے جو بد شاہی دور میں منبھالا لیے رہا تھا۔ اس میں مختلف ایرانی و ہندوستانی عناصر ایک دوسرے سے کھل مل کر ایک ایسی شکل اختیار کر گئے تھے کہ ان کو پہچاننے کے باوجود الگ کرتا مشکل تھا۔

گہائی کا ڈھانچا یہ ہے کہ آغاز میں ولایت روم کے بادشاہ فرخندہ سیر کا قصہ بیان کیا گیا ہے جس کے کوئی اولاد رہنے نہیں تھی۔ اپنی لڑھاتی عمر کو دیکھ کر وہ بہت شگین اور اداس رہتا تھا۔ آخر کار وہ دنیا ترک کر کے ایک گوشے میں جا بیٹھا۔ خردمند قاسمی وزیر کے سمجھائے بچائے پر وہ دوبارہ دن میں امور سلطنت پر توجہ دینے لگا لیکن رات عبادت اور مذاہر کی زیارت میں گزارتا۔ ایک دن وہ خلائی معمول آدمی رات کے وقت محل سے نکلا۔ ہوا کے

جھکڑ چل رہے تھے۔ کیا دیکھتا ہے کہ دور ایک چراغ نکلا رہا ہے۔ اچھے خیال ہوا کہ یہ تجل کسی مرد خدا کے مکان پر متجلی ہے۔ یہ سوچ کر وہ اندر روانہ ہوا کہ شاید اس کی آرزو کا چراغ یہی منور ہو۔ وہاں پہنچا تو کیا دیکھتا ہے کہ چار درویش بیٹھے آپس میں سرگرم سخن ہیں۔ بادشاہ چھپ کر کھڑا ہو گیا اور ان کی باتیں سننے لگا۔ پہلے ایک درویش نے اپنا قصہ سنایا جو ملکہ دمشق کی سرگزشت پر مشتمل تھا۔ پھر دوسرے درویش نے حاتم طائی کی سرگزشت اور اسی سے متعلق ملکہ بصرہ اور شہزادہ لیروز کا قصہ سنایا۔ جب تیسرے درویش نے اپنی داستان ختم کی تو صبح ہو گئی۔ بادشاہ محل میں واپس آ گیا اور دوسرے دن درویشوں کو دربار میں بلوایا۔ درویش آئے تو سب درباریوں کو رعیت کر کے بادشاہ ان سے مخاطب ہوا کہ تین درویشوں کی سرگزشت اس نے کل رات سنی۔ اب چاہیے کہ چوتھا درویش بھی اپنی سرگزشت سے استفادہ بخشے لیکن درمیان سے حجاب کا پردہ اٹھانے کے لیے پہلے خود بادشاہ نے فرخ میر کا قصہ بیان کیا۔ خواجہ سگ پرست کا قصہ بھی اسی سرگزشت کا ایک حصہ ہے۔ اس کے بعد چوتھا درویش اپنی سرگزشت سناتا ہے اور جیسے ہی یہ سرگزشت ختم ہوتی ہے، اندر محل سے غافلہ شادی کا بلند ہوتا ہے اور خبر ملتی ہے کہ فرخندہ میر کے ہاں فرزند تولد ہوا ہے۔ لیکن یہ خوشی جلد ہی غمی میں بدل جاتی ہے۔ کالے بادل کا ایک ٹکڑا آتا ہے اور شہزادے کو لیے جاتا ہے۔ دو دن بعد شہزادہ اسی طرح واپس آتا ہے۔ اس کے بعد ہر سہننے اہل تبرہ آتا اور شہزادے کو لے جاتا۔ جب اسی طرح کافی عرصہ گزر گیا تو ایک دن، چاروں درویشوں سے مشورہ کر کے، بادشاہ نے ایک غلط شہزادے کے گہوارے میں ڈال دیا۔ اس بار شہزادہ واپس آیا تو غلط کا جواب موجود تھا اور بادشاہ کو شاہ چنات ملک شہباز بن شاہ رخ نے اپنے ہاں آنے کی دعوت دی تھی۔ بادشاہ درویشوں کی وفات میں روانہ ہوا اور ملک شہباز کی مدد سے ہر درویش اپنی مراد کو پہنچا۔ اس جملے پر قصہ ختم ہو جاتا ہے کہ ”اللہ جس طرح یہ چاروں درویش مع بادشاہ فرخندہ میر و شہزادہ لیروز و ہیزاد خان فرنگ پر ایک اپنی مراد کو پہنچے اسی طرح ہر ایک کی مراد اور مقصد بر آوے۔“

کہانی کے اس ٹھکانچے میں چاروں قصوں کو بادشاہ روم فرخندہ میر اور دوسرے ضمنی قصوں کے ساتھ ملا کر ایسا باہمی ربط پیدا کیا گیا ہے کہ یہ ایک ایک داستانیں مل کر ایک بڑی وحدت بن جاتی ہیں۔ ”نو طرز مرصع“ کے اس قصے کو ناول کی تکنیک اور معیار سے دیکھتا ایسا ہی ہے جیسے گہڑے کو

نابینے کے پہلے تولایا جائے۔ ناول اور داستان میں قصے کی دلچسپی اور تجسس ضرور مشترک ہے لیکن داستان کی دلیا الگ ہے۔ اس کا الگ مزاج اور لٹائے ہیں۔ داستان کا بنیادی مقصد یہ ہے کہ دلچسپ و حیرت انگیز قصے سے سننے والوں کا دل بہلایا جائے اور انہیں ایسی دور دراز کی دلیاؤں اور مضامین میں پہنچا دیا جائے، جو ان کی حقیقی زندگی سے مختلف ہوں۔ عشق اس دور کا تہذیبی مزاج تھا اسی لیے بنیادی طور پر داستانیں عشق و رومان کی ایسی گہائیاں پیش کرتی ہیں جن کو سن کر افسردہ دل بھی افسردہ نہیں رہتے۔ جہاں ذہن کو سکون اور لہلہاک جہم پہنچانے کا عمل ملتا ہے۔ ہجو اور راستے کی دشواریاں عارضی ہوتی ہیں اور ہر کردار دلیا کے عیش و آرام کو چھوڑ کر اسی لیے ہمت اظہار کرتے ہر آمادہ ہے کہ اے یقین ہے ابک نہ ایک دن وہ اپنے مقصد میں کامیاب ہوگا۔ ان کرداروں کا مزاج اس اسلامی عقیدے سے بنا ہے جہاں مایوسی کفر ہے۔ کسی بھی کردار میں عزم کی کمزوری اس لیے محسوس نہیں ہوتی کہ وہ اللہ کی ذات سے، جو کار کشا و کار ساز ہے، ذرا بھی مایوس نہیں ہوتا۔ وہ لوگ جو ذہن انسانی پر اس مابعد الطبیعیات کے اثر کو بہلا دیتے ہیں، اس امید پرستی کو ازمنہ وسطی کی امید پرستی کا نام دیتے ہیں۔ ان داستانوں کے مطالعے سے اس تہذیب کا انداز، نظر، طرز فکر و احساس، عقائد اور زندگی کے اہل قوانین کا سراغ ملتا ہے۔ جہاں زندگی کا سارا تضاد گھلا ملا ایک ساتھ نظر آتا ہے۔ درویش نماز بھی پڑھتا ہے اور شراب کی نام سے اپنے دماغ کو گرم بھی کر لیتا ہے۔ وہ ایک طرف لولکن سے شراب واصل ہی رہا ہے اور دوسری طرف خدائے بے پناہ کی عبادت بھی کر رہا ہے۔ اس سطح پر وہ کسی قسم کی مصالحت نہیں کرتا بلکہ اپنے عقیدے کی گرمی سے کافر لولکن کو بھی مسلمان کر لیتا ہے۔ اس دور کی داستانوں میں ایک قابل توجہ بات یہ ہے کہ اور دوسرے کرداروں کے ساتھ لولکن کردار بھی نظر آنے لگتا ہے اور دوسرے کرداروں کے مقابلے میں یہ کردار ایک ممتاز حیثیت رکھتا ہے۔ یہی صورت ہمیں ”لو طرز مرصع“ میں بھی نظر آتی ہے۔

”لو طرز مرصع“ اور ”باغ و چار“ میں، کہانی کے جزوی اختلاف کے باوجود، بنیادی فرق زبان و بیان اور طرز ادا کا ہے۔ ”لو طرز مرصع“ ایک مخصوص طرز احساس کی ترجمان ہے اور ”باغ و چار“ اس بدلتے ہوئے طرز احساس کی ترجمان ہے جو آئندہ دور میں واضح طور پر سامنے آتا ہے۔ حسین بنیادی طور پر انشا پرداز تھے۔ انہوں نے ”لو طرز مرصع“ میں اپنی انشا پردازی کا کمال

دکھایا ہے اور وہ کام ، جو اب تک فارسی میں کرتے رہے تھے ، اسے اردو میں کیا ہے ۔ اسی لیے ”نو طرز مرصع“ کا اسلوب منفی و مسجع ہے اور اس میں بیان کی رنگینی اور عیسائیت آوازی موجود ہے ۔ وجہ علی بیگ سرور کا ”فسانہ عجائب“ نو طرز مرصع کے اسی اسلوب کی ایک ارتقائی کڑی ہے ۔

”نو طرز مرصع“ کے اسلوب کے بارے میں یہ رائے عام ہے کہ اس کی زبان رنگین ، دقیق اور طرز ادا مصنوعی و اُپر تکلف ہے ۔ ۲۷ عربی و فارسی الفاظ و تراکیب ، تشبیہات و استعارات کی اتنی کثرت ہے کہ اکثر فقرے دشوار فہم ہونے کے علاوہ متناقض معلوم کے لیے نہایت قلیل و مکروہ ہیں۔ ۲۸ اور اسلوب پر سطحی و مصنوعی مرصع کاری چھائی ہوئی ہے ۔ ۲۹ یہی بات گل کرائسٹ نے ”باغ و بہار“ کے دیباچے میں لکھی ہے کہ کثرت تراکیب و محاورہ فارسی و عربی کی وجہ سے چونکہ اس کی عبارت تاویل اعتراض نہیں اس لیے اس نص کو دور کرنے کے لیے میر امن دہلوی نے اس کا یہ متن تیار کیا ہے ۔ ۳۰ یہ وہ آراء ہیں جن میں ان تہذیبی عوامل کو نظر انداز کر دیا گیا ہے جو کسی تعریف کا مزاج بناتے ہیں ۔ جیسے آج ”نو طرز مرصع“ کی سی نثر نہیں لکھی جا سکتی اسی طرح شجاع الدولہ کے دور میں ایسی سادہ نثر لکھنا ، جو طبقہ خواص کو بھی پسند ہو ، ممکن نہیں تھا اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ”نو طرز مرصع“ ، جس تجربے کی نمائندگی کرتی ہے وہ دراصل آج بازارِ تجربہ نہیں ہے ۔ جیسے ”باغ و بہار“ ایک خاص ضرورت اور مقصد کے تحت لکھی گئی تھی اسی طرح ”نو طرز مرصع“ بھی خاص ماحول ، معاشرے اور ضرورت کے تحت لکھی گئی تھی ۔ ”باغ و بہار“ ”صاحبانِ نو آموز“ کو اردو سکھانے کے لیے لکھی گئی تھی اور ”نو طرز مرصع“ نواب شجاع الدولہ کے حضور میں پیش کرنے کے لیے لکھی گئی تھی ۔ اس لیے تحسین نے ایک ایسا اسلوب اختیار کیا جو اس دور کے اعلیٰ تعلیم یافتہ لوگوں اور طبقہ خواص کا دل پسند و محبوب اسلوب تھا ۔ تحسین کا کمال یہ ہے کہ اس نے فارسی اسلوب کو اردو کا اسلوب بنا کر اس طور پر پیش کیا کہ اہل علم کے ہاتھ اردو کا ایک نیا معیاری اسلوب آ گیا ۔ اسی وجہ سے یہ اتنا مقبول ہوا کہ اس دور کے ادیبوں اور اُشا پردازوں نے اس کی طرف توجہ ہوئی نظروں سے دیکھا ۔ اس دور میں اس اسلوب میں شعر کرنے کی پوری قوت تھی ۔ وجہ علی بیگ سرور ، جیسا کہ ہم نے ابھی لکھا ہے ، ”فسانہ عجائب“ میں اسی اسلوب کو مکمل کرتے ہیں ۔ اس دور میں اس اسلوب کی مقبولیت کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ فورٹ ولیم کالج کے میر بہادر علی حسینی نے اپنی

تالیف "نثر بے نظیر" دو بار لکھی۔ ایک بار عام زبان میں فورٹ ولیم کی ضرورت کے مطابق اور دوسری بار ایسی نثر میں کہ "ہر ایک زبان دان و شاعر اس کو سن کر غل غل کرے اور ہنچ مداح کی ایک یادگیری اس دلہا میں رہے۔" ۳۱ اس دور میں نو طرز مرصع کا بھی وہ معیاری اسلوب تھا جس کو اختیار کر کے اس دنیا میں یادگیری رہ سکتی تھی۔ فضلی نے جب گزیرل لکھا لکھی تو اس میں معذرت کا لہجہ اختیار کیا اور لکھا کہ یہ عورتوں کے لیے لکھی گئی ہے اس لیے اس میں ایسی زبان استعمال کی گئی ہے جو ان کی سمجھ میں آسکے۔ میر امن نے "باغ و بہار" لکھی تو اس میں بھی معذرت کا لہجہ موجود ہے۔ اردو میں حسین اس خاص طرز و اسلوب کے بانی ہیں۔ یہ ایک ایسا اسلوب تھا جو اس تہذیب کے تصور حقیقت اور طرز احساس سے پوری مطابقت رکھتا تھا۔ "نو طرز مرصع" کے اسلوب کی اولیت و اہمیت کی داد اسی وقت دی جا سکتی ہے جب اس تصور حقیقت کو بغیر نظر رکھا جائے جس نے اس مفرد اسلوب کو جنم دیا تھا۔ ہد حسن عسکری نے لکھا ہے کہ "ہر طرز احساس حقیقت کے ایک خاص تصور سے پیدا ہوتا ہے اور جب تصور بدلتا ہے تو طرز احساس بھی بدل جاتا ہے، بلکہ ایسے چمکے سے بدلتا ہے کہ ہم مدت تک یہی سمجھتے رہتے ہیں کہ ہم جیسے تھے اب بھی ویسے ہیں۔ ہمارے باب جب انگریزوں کا اثر پھیلا تو ہمیں اپنے ادب میں تبدیلیاں کرنے کی ضرورت تو محسوس ہونے ہی لگی مگر اس سے بھی بڑی بات یہ ہوتی کہ ہم اپنی زبان کے خصائل کو سمجھنے کی صلاحیت آہستہ آہستہ کھوئے لکھے اور اردو زبان کے قاعدے انگریزی اصولوں کے مطابق ترتیب دینے لگے۔ پرانے طریقے سے لفظ کی تین قسمیں ہوتی تھیں۔ اسم، فعل، حرف۔ اب انگریزی دستور کے مطابق لفظ کی آٹھ قسمیں بتائی گئیں اور انہیں آسان کا نام دیا گیا۔ لیکن اصل بات یہ تھی کہ انگریزوں کے اثر سے ہمارے لیے حقیقت کا روایتی تصور مشکل چیز بتا جا رہا تھا اور ہم غیر شعوری طور پر انگریزوں کا تصور قبول کرتے جا رہے تھے اور حقیقت کا تصور بھی بدل رہے تھے۔" ۳۲ اسی بدلے ہوئے تصور حقیقت کی وجہ سے ہم "نو طرز مرصع" کے اسلوب پر آج مکروہ، ثقیل، مصنوعی اور سطحی ہونے کا الزام لگاتے ہیں اور اس طرح اپنے ماضی کو اپنے وجود سے کاٹ کر الگ کرنا چاہتے ہیں۔ لیکن جیسا کہ حسن عسکری نے لکھا ہے کہ "ماضی کو قبول کیے بغیر نہ تو ہم اس سے تخلیق طور پر فائدہ اٹھا سکتے ہیں، نہ اس سے چھٹکارا پا سکتے ہیں۔ اس طرح تو ماضی کا بیوت ہمارا گلا دہانے رکھنے کا اور

ہمیں سالس لک نہیں لینے دے گا۔۔۔ آج کل لکھنے والے تو یہ بات اپنے آپ سے
 سوچتے بھی نہیں کہ ماضی سے ہمارا علاقہ کس قسم کا ہے اور ہمارے طرز احساس
 میں ماضی کے اجتماعی تجربے کو کیا دخل ہے۔ اس بات سے واقف ہوئے بغیر
 اُردو کے اسالیب میں معنی خیز ترمیمات اور اضافے کسے کر سکیں گے۔ ۳۳
 ماضی کو سچیے بغیر رد کر کے ہم ماضی سے اپنا بیجا نہیں چھڑا سکتے، مثلاً
 جس تصور حقیقت کے زیر اثر ”لو طرز مرصع“ لکھی گئی اس کی ایک بنیادی
 خصوصیت یہ ہے کہ اس میں صفات کا استعمال کم اور اسم کا استعمال زیادہ ہوتا
 ہے۔ ”لو طرز مرصع“، ”طلمس ہوشربا“ یا کسی بھی داستان میں آپ باغ،
 خالہ باغ، دعوت یا میلے کا بیان پڑھ لیجیے۔ آپ کو یہی صورت ملے گی۔ بقول
 حسن مسکری ایسے موقع پر مغرب کے ادیب صفات کا استعمال کثرت سے کرتے
 ہیں لیکن ہمارے ہاں صرف چیزوں کے ناموں کی گہرمت ملے گی اور اس کی وجہ
 یہ ہے کہ اسباب کے ساتھ صفات لگانے کی ضرورت اس لیے محسوس نہیں کی گئی کہ
 ہر چیز صفت خاصہ رکھتی ہے اور خود چیز کا نام اس صفت پر دلالت کرتا
 ہے یا نام کے ساتھ اس صفت کا خیال بھی خود ہی آ جاتا ہے۔ ۳۴ اس طرح
 ہمارے ادب میں بلکہ سارے مشرق کے ادب میں تشبیہ و استعارہ کا استعمال کثرت
 سے ہوتا ہے۔ اس کی وجہ وہ تصور حقیقت ہے جو ہماری اور سارے مشرق کی
 مخصوص ماہد الطبعیات سے پیدا ہوا ہے اور یہ جدید مغرب کی طبعیات سے مختلف
 ہے۔ اس دور میں ہماری تہذیب زوال آمادہ ہو مگر مغلوب ہو رہی تھی لیکن
 اپنے مخصوص طرز احساس کا شعور ابھی باقی تھا اس لیے ”لو طرز مرصع“ اس
 طرز میں لکھی گئی جس طرز میں وہ ہمیں آج مصنوعی اور سطحی معلوم ہوتا
 ہے، حالانکہ اگر اس پس منظر میں دیکھیے تو وہ ہمارے ایک مخصوص طرز احساس
 کی منفرد تصنیف ہے۔ ”لو طرز مرصع“ میں بھٹی غیالت کا بیان پڑھیے، آپ کو
 اس طرز احساس کے بہت سے چلو نظر آئیں گے :

”کبھی لکھتے ہاتے شیریں سے بیچ گوش سامعانِ مجلس انبساط کے موتی
 لذت کے پروتا اور کبھی لطیفہ ہاتے رنگین سے غنچہ خاطر حاضرانِ
 مجلس نشاط کے تکیں شکفتگی عشرت کی دیتا۔ جب کاسہ دماغ کا شراب
 گرمی کے سے لبریز ہوا اس وقت چار اسرد سادہ و غلطان سرشت مانند
 ماہ شب چہار دہم کے زلف مسلسل اوپر رخسارے کے مثل منیل کے
 گلر یاسمین پر بیچہ کسے زینت بخش بھل کے ہونے اور ساز خوش آواز
 چوڑ کر کے ایسی خوش الحان سے نغمہ تہیت آمیز شروع کیا کہ ایک

مرتبہ اس کے سننے سے داؤد بھی وجد میں آ جاوے اور جو آواز اس کی بیچ سرزمین ہند کے پہنچے تو بے شاہدہ تکلف اودھو لائیک اور لٹان سین سبق ترویج کا بیچ دستاورد شوق کے بڑھیں۔“ (ص ۹۷ - ۹۸)

اسلوب کے اس تخلیقی عمل کا تعلق ہمارے اس طرز احساس سے ہے جسے ہمارے تصور حقیقت نے جنم دیا تھا۔ جب تک یہ طرز احساس ہمارے اندر زندہ اور جاری و ساری رہا ہمیں ”نو طرز مرصع“ کے اسلوب میں دلوں کو گرمائے والی اثر آفرینی اور استعاروں کے ذریعے بات کرنا ایک زندہ و موثر اسلوب معلوم ہوتا رہا۔ اس تصور حقیقت نے ہمیں خیال آرائی کی پوری آزادی دے رکھی تھی، اس لیے عبارت کی رنگینی، استعارات و تشبیہات کا استعمال ہمارے طرز احساس کا حصہ تھے۔ یہ سارے عوامل ہمارے روایتی معاشرے کے مسئلہ حقائق تھے۔ اس لیے اس زمانے میں ”نو طرز مرصع“ کا اسلوب سحر آفرین معلوم ہوتا تھا۔ یہ بات واضح رہے کہ جب کسی زبان کا اسلوب بدلتا ہے تو صرف اسلوب کے مطالعے ہی سے اس زبان کے بولنے والوں کے طرز احساس کا پتا لگا کر اس لیے تصور حقیقت تک پہنچا جا سکتا ہے جہاں وہ قوم اب پہنچی ہے۔ ”نو طرز مرصع“ کے اسلوب کو بلا سوچے سمجھے منکروہ اور معنوسی گنہہ کر ہم نے ادبی عوامل کو پورے طور پر نہ صرف سمجھا نہیں ہے بلکہ ادب کو، زندگی سے بے تعلق کر کے، بڑھنے کی کوشش کی ہے۔

تصور حقیقت کے اسی اثر کی وجہ سے شاعری ہمارے مزاج سے ہمیشہ ٹریب رہی ہے اور شاعری کا اثر ہماری پوری زندگی، معاشرت اور طرز احساس پر گہرا پڑا ہے۔ آداب محفل، طریق گفتار، وضع قطع، مشغلے اور ذہن و فکر سب اس سے متاثر ہوئے ہیں۔ کوئی وجہ نہیں تھی کہ لٹر، جو ہمارے تہذیبی و فکری اظہار کا ایک حصہ تھی، اس سے الگ رہتی۔ اس لیے اس میں بھی وہ خصوصیات در آئیں جو ہمارے طرز احساس میں موجود تھیں۔ ہماری لٹر کا رنگ و آہنگ اسی لیے آج تک شاعرانہ ہے اور ہم خیال کو تشبیہ و استعارہ کے ذریعے آئینہ دکھاتے ہیں۔ ”نو طرز مرصع“ کا اسلوب اسی طرز احساس کا نمائندہ اسلوب ہے اور آج یہ اسلوب اسی لیے مقبول نہیں ہے کہ ہمارا طرز احساس بدل گیا ہے۔ اگر انگریزوں کا تصور حقیقت وہی ہوتا جو چودھویں پندرہویں صدی کے انگریزی ادب میں نظر آتا ہے تو کل گرائسٹ کو ”نو طرز مرصع“ کو میر امن سے دوبارہ لکھوانے کی ضرورت نہ پڑتی۔ خود ”نو طرز مرصع“ میں طرز احساس کے بدلنے اور کمزور پڑنے کا احساس ہوتا ہے۔ یہاں لڑائی کردار

موجود ہیں۔ ایک درویش ملکہ فرنگی کا بت بنا مگر اس کے قدموں میں گڑا گڑا روٹا نظر آتا ہے۔ چزاد خان فرنگی ایک پھادر و چری انسان ہے جو درویش کی مدد کو پہنچتا ہے۔ جان وہ ایسے غفلت مند، ایک لحو، بے غرض آڑے وقت پر کام آنے والے انسان کے روپ میں نظر آتا ہے مگر ہم اس سے محبت کرنے لگتے ہیں۔ اس سے ہماری یہ محبت خالی از علت نہیں ہے۔ یہ ہماری "ان چہیں ہونی خواہشات کا اظہار ہے مگر ہم خود گھو بدل کر انگریزوں کے تصورات کو اپنا لینا چاہتے ہیں۔ ایسویں مدی ان تصورات کو قبول کر لیتی ہے۔ "لو طرز مرصع" میں ہمیں یوں محسوس ہوتا ہے کہ تخلیقی سطح پر نصیب خود اس نفسیاتی کشمکش میں مبتلا ہیں۔ اور یہ دو طرز احساس ان کے اندر دھوب چھاؤں کی طرح موجود ہیں، اسی لیے "لو طرز مرصع" میں ہمیں تین ادالیہ بیان ملتے ہیں :

(۱) ایک وہ اسلوب جو ہمارے روایتی طرز احساس سے "بہوری مطابقت رکھتا ہے۔ اس میں استعاروں کی کثرت ہے۔ عبارت رنگین، مسجع و مقفی ہے۔ خیال آرائی اور مرصع کاری ہے۔ عربی الفاظ و فارسی کواکیب اور ان زبانوں کے مزاج، ان کی روایت و تہذیب کی گہری چھاپ ہے۔ اردو کے ضعیف، نعل، حرف جار وغیرہ کے علاوہ سب گجھ فارسی ادالیہ کا گہرا اثر لیے ہوئے ہے۔ یہ اسلوب اردو زبان کو فارسی کے ساتھ مرصع کرنے سے وجود میں آیا ہے۔ جملے کی ساخت اور لہجے پر فارسی جملے کی ساخت اور لہجہ اتنا غالب ہے کہ مضاف و مضاف الیہ، صفت و موصوف اور جار و مجرور کا استعمال بھی اکثر اسی انداز سے ملتا ہے۔ "لو طرز مرصع" میں اس اسلوب سے جو شکل بنتی ہے وہ یہ ہے :

"جب طائر زدن بال آفتاب کے نے رخ بیچ آشیانہ" مغرب کے کیا اور بیضہ" سبیں ماہتاب کا بطن مرصع مشکین شب تار کے سے نمودار ہوا مستحفظان و محارسان شہر کے نے کہ بموجب حکم والی اس دیوار کے سامور تھے، دروازہ شہر پناہ کا مسدود گھر کے راہ آمد و رفت صادر و وارد کی بند کی۔ ہر چند کہ عاجز نے سالہ کمال اجابت و ساجت کے زبان عجز و نیاز کی واسطے درآمد ہونے شہر کے گھولی اصلا عرض میری کے تئیں پیراہ اجابت کا نہ بننا۔ لاجار بیچ پناہ دیوار کے استقامت کر کے مزاج کے تئیں واسطے شغل بیداری و شب کواری کے اوپر کماشا برج حصار کے کہ رفعت عبارت اس کی ہمسر برج بریں کی تھی،

مصروف کیا۔ جس وقت ژلف خاتونِ نسب کی کمر تک پہنچی اور چشمِ خلافت کی خارِ لہہ غنودگی کے سے سرمست خوابِ غفلت کے ہوئی، بیکلیک صندوقِ چوہیں فرازِ دیوارِ حصار کے سے مانندِ غورشد کے برجِ حد کے سے چلا بخش دیدہ تماہائیں ہوا۔“ (ص ۸۳)

(۲) دوسرا وہ اسلوب ہے جس میں دو الگ الگ اسالیب ساتھ ساتھ چل رہے ہیں۔ ایک اس تصورِ حقیقت کا اسلوب جس کی مثال ہم پہلے اسلوب کے ذیل میں دے آئے ہیں اور دوسرا وہ جس میں برعظیم کے بدلے ہوئے سیاسی، معاشرتی و تہذیبی اثرات، لاشعوری طور پر، اس تصورِ حقیقت کو متاثر کر کے اسے آہستہ آہستہ بدل رہے ہیں۔ اسلوب کے اس گنگا جہنی روپ کو اس اقتباس میں دیکھیں۔ اس میں پہلا اسلوب بھی شامل ہے اور وہ بھی جس کا ذکر دوسرے اسلوب کے ذیل میں آگے آئے گا:

”اہں لوں اوپر مستقل مزاجی میری کے آئیں گھر کے کلمہ چند اس عبارت سے کہ معنی مراد کے تئیں موالق بڑے فصاحت کلام سے بیان کر۔ والا ممکن ہے کہ فائدہ تصبیح دل کا بیج رشتہ محبت زبان کے کہ کاید گنجینہ لعل کی ہے، سرگردان نہ ہو کے ایک جان دو قالب نہ رہ سکے۔ ملکہ نے چیں بہ جیں ہو کے کہا کہ تیرے تئیں یاد ہوگا کہ میں نے اول مرتبہ منع کو رکھا ہے کہ توں بیج حرکات اور سکناں میری کے زہنار مستفسر و متلاشی نہ ہو جیو۔ پس اب خلاف معمول بات کہنا کیا لطف ہے۔ فقیر نے ہنسنے ہنسنے ملکہ سے کہا کہ جیوں اور بات خلاف معمول معاف ہوئی اتنی یہ بھی سچی۔ ملکہ اس وقت چل کر اور بھی آنکھ کا ہرکالہ بن گئی اور لپٹ ہی غنکی سے کہا کہ معمول! یک نہ شد دو شد۔ چل اپنا کام کر، ان باتوں سے کیا چاہتا ہے۔“ (ص ۱۲۲)

(۳) تیسرا وہ اسلوب جو داستان میں فرنگی کرداروں کے آنے کے بعد دوسرے درویش کی داستان سے) بڑی حد تک روایتی طرزِ احساس پر غالب آئے لکنا ہے اور اس زمانے کے تصور و احساس کے اعتبار سے ایک بے نمک اور سبٹ سا اسلوب ”نو طرزِ مرع“ میں ابھرنے لکنا ہے۔ استعارے غائب ہونے لگتے ہیں۔ عبارت کی رنگینی، جو پہلے اسلوب میں بہت نمایاں ہے اور دوسرے میں ملی جلی نظر آتی ہے، یہیں بڑھنے لگتی ہے اور چلتا ہوا مفید اسلوبِ نثر پیدا ہونے لکنا ہے۔ یہی وہ اسلوب ہے جو بدلتے ہوئے طرزِ احساس کا اسلوب ہے

اور جسے ڈیل کے اقتباس میں دیکھا جا سکتا ہے :

”ایک روز اتفاقاً موسمِ چار میں کہ مکان بھی دلچسپ تھا اور اہر بھی زور طرح سے ہو رہا تھا اور چیز بھی یوں گوند رہی تھی جس طرح یجنی پوشاک پر گناری چمکتی ہے اور ہوا بھی خوب ہی موافق بڑی تھی اور چھوٹی چھوٹی بوندیوں کے ترشح نے عجب مزا گزر رکھا تھا اور سنہری سنہری گلابی شرابِ ارغوانی سے ابھری ہوئی اس ڈول سے رکھیاں تھیں کہ باتوں کا جگر اس کی چھلک کی حسرت سے خون ہو جاوے۔ چاہتی ہوں کہ ایک جام اس بادۂ مروق سے نوش کروں کہ پکایک ایک شعر سے اختیار زبان میری ہر گزرا :

چمن ہے اہر ہے عیش و طرب ہے جام و صبا ہے

ہر اک باقی ہے مجھ کو ساقِ کفام کی خواہش“

(س - ۱۳۲ - ۱۳۴)

ان تینوں اقتباسات سے ”لو سرز مرصع“ کے مختلف اصالیب کے مزاج کا فرق واضح ہو جاتا ہے۔ یہ ارق نہ صرف ہنشوں ، تراکیب ، لہجوں میں محسوس ہوتا ہے بلکہ جملے کی ساخت بھی بدلتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ چلے اقتباس میں جو عبارت آرائی ، استعارات کا استعمال و رنگینی ہے یہ اثرات دوسرے اقتباس میں ہلکے پڑ جاتے ہیں۔ خصوصاً دوسرے اقتباس کے شروع کے جملے چلے اقتباس سے اور آخری پانچ سات جملے تیسرے اسلوب کے مزاج ، رنگ و آہنگ اور لہجے سے بڑی حد تک مطابقت رکھتے ہیں۔ تیسرے اقتباس میں چلے اسلوب کا طرز احساس سمیا ہو جاتا ہے اور لیا طرز احساس لا شعوری طور پر ابھر آتا ہے۔ تیسرے درویش کی داستان کے بعد پیچیدہ جملے سادہ ہونے لگتے ہیں۔ طویل جملے خائب ہو کر مختصر جملوں میں بدل جاتے ہیں اور اس کے ساتھ اسلوب کا مزاج ، جملے کی ساخت اور لہجہ ، لفظوں کی ترتیب ، تراکیب و ہنش ، قائل فعل مفعول کی ترتیب بھی بدل جاتی ہے۔ ان تینوں اقتباسات کو ایک ساتھ پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ ۱۷۶۸ع سے لے کر ۱۷۷۳ع تک خود نصیب کے اندر زبردست تبدیلیاں آئی ہیں۔ یہ وہ دور ہے کہ برعظیم پر انگریزوں کی حکمرانی کم و بیش قائم ہو چکی ہے۔ بادشاہ نام کا بادشاہ رہ گیا ہے اور اس کی بادشاہت کھینی چادر کی محتاج ہے۔ ہمارا روایتی طرز احساس اس نئے تصور حقیقت کے پھیلنے کے ساتھ دم توڑ رہا ہے۔ نصیب اس روایتی اسلوب کا دامن ٹھانسنے کی کوشش کرتے ہیں مگر ”لو سرز مرصع“ گواہ ہے کہ یہ دامن ان کے ہاتھ

سے چھوٹ چھوٹ جاتا ہے۔ اس طرح ”لو طرز مرصع“ سے اسلوب کے دو دھارے نکلتے ہیں۔ ایک روایتی طرز احساس کا دھارا اور ایک بدلے ہوئے زمانے کے طرز احساس کا دھارا۔ سرور کا فسانہ عجائب اور آثار الصنادید کا پہلا روپ روایتی طرز احساس کا اسلوب ہے۔ فورٹ ولیم کالج اور پھر سرسید کی نثر دوسرے طرز احساس کی ترجمان ہے۔ اردو ادب کی تاریخ میں ”لو طرز مرصع“ کی یہی اہمیت ہے جو ہمیشہ باقی رہے گی۔ اسے مصنوعی، سطحی یا مذاکرہ سلیم کے لیے مکروہ یا قلیل گنہہ کو حقارت سے رد نہیں کیا جاسکتا۔ یہ تصنیف اپنے دور میں قابل قدر و اہم تھی جس کا اثر اس دور کے لکھنے والوں نے قبول کیا اور آج بھی اس لیے اہم ہے کہ یہ ایک مخصوص طرز احساس کی نمائندگی کرتی ہے۔

اٹھارھویں صدی کا آخری حصہ غیر معمولی سیاسی تبدیلیوں کا دور تھا۔ انگریز حکمرانوں کا تصور حلیات ان لوگوں سے بالکل مختلف تھا جو اب تک ادب کی سرپرستی کرتے آئے تھے۔ اب ضرورت نے ایسی نثر کو رواج دیا جو آسان زبان میں لکھی گئی ہو اور ”صاحبانہ“ نو آموز“ بھی پسند کریں۔ سہر چھ سہر نے بدلے ہوئے زمانے کے تقاضوں کے مطابق ”نو آئین ہندی“ کے نام سے ایک داستان لکھی جس کے دیباچے میں تصنیف کو داد دی اور اس کے نامطوب ہونے کی وجہ یہ بتائی کہ :

”بگر انہی دلوں عطا حسین خان نے جاز درویش کا قصہ فارسی سے ہندی زبان میں تصنیف کر کے ”لو طرز مرصع“ نام رکھا۔ سوا الحق نو طرز مرصع ہے لیکن جو رشتہ زبان میں باللفظ دقیق اور عبارت رنگین موزوں کیا ہے اس سبب مطبوع انگریزوں کے نہیں ہوا۔“

اس بدلے ہوئے منظر میں اب ایسی نثر کی ضرورت محسوس ہوئی جو عام فہم و سادہ ہو اور جسے کمپنی پادروں کے انگریز ملازمین آسانی سے پڑھ سکیں۔ یہ معیار شجاع الدولہ کے دور کا معیار نہیں تھا۔ سہر چند سہر نے جس زمانے میں ”نو آئین ہندی“ لکھی وہ کسی انگریز کمپنی صاحب کو اردو پڑھاتے تھے۔ اس ضرورت کے پیش نظر سہر نے کسی ایسی کتاب کی تلاش شروع کی جو ”روزمرہ“ بولنے کے موافق ہو“ اور جو ”خاص و عام کی سمجھ میں آوے“ لیکن ایسی کتاب الہی نہ ملی۔ آخر کار انہوں نے ”آثر شاہ اور سن رخ بانو“ کا قصہ فارسی سے لیے مگر ایسی عام فہم زبان میں لکھا جس سے وہ اس گزیریں ضرورت کو پورا کر سکیں۔ ”نو طرز مرصع“ کی نثر مرصع و رنگین تھی۔

”لو آئیں ہندی“ کی نثر سادہ اور عام فہم ہے۔ ڈاکٹر کیان چند نے یہ معلومات ہم پہنچائی ہیں کہ اس داستان کو فارسی و اردو میں کئی اربابِ علم نے لکھا۔ فارسی کا قدیم ترین نسخہ کلکتہ مدرسہ میں ”نصہ الجواہر“ کے نام سے ملتا ہے جو ۱۷۰۰ء کے لگ بھگ لکھا گیا ہے۔ فارسی داستان کا دوسرا نسخہ انڈیا آفس لائبریری میں ”نصہ ملک ہند و گونی افروز“ کے نام سے ۱۱۵۱ھ/۱۷۳۸ء کا لکھا ہوا ہے۔ ایک اور فارسی غلطوہ ایشیائیک سوسائٹی بنگال میں ہے۔ ”سلا“ فیروز لائبریری بمبئی کا نسخہ ۱۱۹۲ھ میں صورت میں لکھا گیا۔ آزادی سے پہلے خط نسخ میں لکھا ہوا ایک قدیم دکنی نسخہ الہین ترقی اردو دلی کے کتاب خانے میں تھا۔ عنوان میں اس کا نام ”سن رخ و آذر شاہ“ اور ترقیے میں ملک ہند دوچ تھا۔ ایک اور اردو نسخے کا مترجم ہند نصیر علی قطب ہے جس نے نواب ناصر الدولہ کے عہد میں ۱۲۶۵ھ/۲۸ - ۱۷۳۷ء میں اسے فارسی سے اردو میں لکھا۔ اس کا نام بھی ”نصہ آذر شاہ سن رخ“ ہے۔ گھمبیرج بولیورسٹی میں بھی ایک اردو نسخہ ”نصہ آذر شاہ و سن رخ“ ہانو کے نام سے ہے۔ اسی نسخے کو وجب علی بیگ سرور نے بھی ”شگولہ محبت“ کے نام سے ۱۲۷۲ھ/۸۵۶ء میں اپنے انداز میں لکھا اور اعتراف کیا کہ ”ابجد علی نہیں متبدلہ ملیح آباد کی نظر سے ایک قصہ مہر چند کھنری کا لکھا ہوا گزرا۔ اس کا پسند خاطر ہوا لیکن وہ بیان اور زبان گزشتہ یعنی تقویم پارہ ہے۔ اب جو ہندی کی چندی ہوتی ہے اس سے سراسر خالی ہے۔ روزمرہ محاورہ لا اہالی تھا۔“ ۳۵۱ خود اپنی اس تصنیف کو مہر چند مہر نے کوئی اہمیت نہیں دی اور نہ دوسرے تذکرہ نگاروں نے اسے قابل ذکر سمجھا اس لیے جن تذکروں میں مہر کا ذکر آیا ہے ان میں اس نثری تصنیف کا کوئی ذکر نہیں ملتا۔ وہ حالات، جنہیں خیرائی لعل نے جگر نے اپنے تذکرہ کے جگر ۳۶ (۱۲۲۵ھ - ۱۲۳۷ھ/۱۸۱۹ء - ۱۸۲۱ء میں شامل کیا ہے، خود مہر چند نے لکھ کر لکھی تھے اسی لیے مہر کے سلسلے میں یہ ملاحظہ سب سے زیادہ مستند ہے۔

منشی مہر چند کھنری چوڑا لاہوری ۱۱۸۲ھ/۶۹ - ۱۷۶۸ء میں اتوار کے دن کوڑا جہاں آباد (تحصیل کھجوا ضلع فتحپور) میں پیدا ہوئے۔ عمر کا زیادہ حصہ اکبر آباد اور لکھنؤ میں گزرا۔ اردو میں مہر اور فارسی میں ذرہ تخلص کرتے تھے۔ مہر کے والد کا نام رام چند تھا۔ ان کے جد اعلیٰ مکھن لال اپنے وطن لاہور سے جد شاہ کے عہد میں دہلی آئے تھے اور شاہی ملازمین میں شامل ہو گئے تھے۔ شاہ عالم بادشاہ کے زمانے میں مرزا عبداللہ بیگ چنگہ دار کی

ہدایہ میں ہر گنت گورکھ پور ، بھڑاچ و گولڈ وغیرہ کی دیوانی پر سرکار
اصل الفولہ کی طرف سے مقرر ہوئے۔ بے جگر نے مہر چند مہر کی عمر ۵۵ سال
بتائی ہے (عمر شریفی بہ پنچل و پنج سال رسیدہ)۔ اس حساب سے ۱۱۸۲ + ۵۵
۱۲۳۷/۲۲ - ۱۸۲۱ ع میں بے جگر نے مہر کے حالات اپنے لٹکڑے میں
درج کیے۔ اس وقت وہ زندہ تھے اور خوش حالی سے گزر کرتے تھے۔ بے جگر
نے لکھا ہے کہ انگریزوں کی عمل داری کے ابتدائی دور میں وہ بیش کاری کے
عہدے پر فائز ہو گئے تھے۔ حالات لکھتے وقت (۱۲۳۷/۲۲ - ۱۸۲۱ ع) وہ برگہ
میلو ہائرس میں پیشکش تھے۔ مہر چند کے بڑے بھائی منشی گوگل چند بھی شاعر
تھے اور ہندو تخلص کرتے تھے۔ ان کے چھوٹے بھائی کشن چند بھی شاعر تھے اور
عاشقی تخلص کرتے تھے۔

مہر چند مہر نے اپنی کتاب "لو آئین ہندی" حسین کی "نو طرز مرصع"
کے قریباً چودہ ہندہ برس بعد ۸۹/۱۲۰۳ - ۱۷۸۸ ع میں لکھی۔ اس شعر کے
آخری مصرع سے اس کا حال تصنیف لگتا ہے :

گہا مجھ سے ہاتھ نے تاریخ اس کی
یاب کر لو آسہر قصہ کو جلدی

(۱۲۰۳ء)

"لو آئین ہندی" ، ایک ایسے دور میں لکھی گئی ہے جب نثر لکھنے کا
رواج بہت کم تھا۔ اس کی نثر سادہ و عام فہم ہے اور اس طرز احساس کی
ترجمان ہے جو جلد ہی آنے والے دور میں مقبول ہونے والا تھا۔ لو آئین ہندی
کی نثر پر قسم کے ٹکٹ سے پاک اور روزمرہ کی بول چال کے مطابق ہے۔ اس
نثر میں جملے کی ساخت بدل گئی ہے اور اس کے ساتھ لہجہ بھی بدل گیا ہے۔
استعارے غائب ہو گئے ہیں ، تشبیہات کا استعمال بھی بہت کم ہے۔ فارسی تراکیب
بھی بہت کم ہیں لیکن فارسی و عربی کے وہ الفاظ استعمال میں آئے ہیں جو عام
زبان کا حصہ تھے۔ اذکار اور دوہوں کے عام استعمال کے باوجود نثر سادہ و سلیس
ہے۔ لو آئین ہندی میں مہر چند کی کوشش یہ ہے کہ قصے کو براہ راست بیان
کرت دیا جائے۔ ایسے موقع پر بھی ، جہاں وہ منظر کشی کرتے ہیں ، عبارت سادہ
رہتی ہے۔ مثلاً :

"لازلین باغ کی تازی اور چمن کی طراوت دیکھ کر بہت محظوظ ہوئی۔
چمن کے درمیان ایک بارہ دری سونے اور جواہر سے آراستہ تھی۔ اس
میں غسل کا فرش اور گھمٹاب کا چہت اس بخری سے لگا تھا کہ جس

پر نظر نہ لہہ رہے اور آفتاب کی روشنی سے ہاتھ کے پیر کی چمکات
 پر نظر چکاچولہ کھاتی تھی۔ سو اس مکان دلچسپ میں بیٹھے اور لولہ
 کئی رو باسن عمدہ عمدہ ہوشا گئیں چنے ہوئے شراب پلائے۔ مشروب
 ہوئیں اور کلاوات خوش آواز گانے لگا۔۔۔ اتنے میں میر مطیع نے آن
 کے عرض کیا کہ کھانا تیار ہے۔ فرمایا حاضر کرو۔ خدمت گاروں نے سفید
 اطلس کا ایک خاصہ دسترخوان لا کر بچھایا اور لولہاں زہرہ جیوں
 طرح طرح کے کھانے سونے کے باسنوں میں لا کر دسترخوان پر چن گئیں
 اور سونے کی الکیٹھوں میں مشک اور عنبر و عود کے چلتے سے تمام
 مجلس معطر ہو رہی تھی۔ ۳۷۱

اس نثر کی صفائی و سادگی دیکھ کر گہاں ہوتا ہے کہ مطبوعہ کتاب میں ناشر
 کی فرمائش پر کسی نے زبان و عبارت کو جدید روپ دے دیا ہے اور متروک
 الفاظ نکال کر اس کا املا بھی جدید کر دیا ہے۔ لیکن اس کے باوجود ”نو آئین
 ہندی“ کی تاریخی اہمیت کٹم نہیں ہوتی۔ یہ سادہ و عام فہم نثر اردو نثر کی
 اس روایت کا حصہ ہے جو آنے والی ایسویں صدی میں تیزی سے رواج پاتی ہے۔
 ایسویں صدی مغربی طرز احساس کے جننے، پھیلنے اور مقبول ہونے کی صدی ہے۔
 یہ وہ دور ہے کہ جنگل کا قالون سلطنتِ دہلی میں رائج ہے۔ انتشار،
 غلطشار اور ہدامنی نے چاروں طرف ڈیرے ڈال رکھے ہیں۔ شاہ عالم ثانی نام کے
 بادشاہ ہیں۔ بادشاہی انگریز یا سرہنے کر رہے ہیں اور خود بادشاہ شعر و شاعری
 اور علم و ادب سے دل بہلا رہے ہیں۔ شاہ عالم ثانی، جن کا تخلص آفتاب، اصل
 نام میرزا عبداللہ عرف لال بہاؤ و میرزا بلاق تھا اور خاندان میں شہزادہ
 عالی گوہر کے نام سے پکارے جاتے تھے، ۱۷۱۰ قمریہ ۱۱۱۳ھ/۱۷ جون ۱۷۲۸ء
 کو دہلی میں پیدا ہوئے۔ اس وقت ان کے والد عزیز الدین، بادشاہ فرخ سیر کی قید
 میں تھے۔ ۲ جون ۱۷۵۵ء کو عباد الملک نے عزیز الدین کو قید سے نکال کر
 عالمگیر ثانی کے لقب سے تخت پر بٹھایا تو شہزادہ عالی گوہر ولی عہد مقرر
 ہوئے۔ بادشاہ بننے سے پہلے عزیز الدین عالمگیر ثانی، فرخ سیر کی قید میں تھے،
 بادشاہ بن کر عباد الملک کی قید میں آ گئے۔ شہزادہ عالی گوہر نوجوان تھے اور
 چاہتے تھے کہ کسی طرح عباد الملک سے نجات ملے اور کاروبارِ سلطنت کو وہ
 اپنی مرضی کے مطابق چلائیں۔ باپ سے اجازت لیے کر ۱۱۱۷ھ/۱۷۵۷ء کو دہلی
 سے نکلے اور ۳ جمادی الاول ۱۱۱۷ھ/۲۲ دسمبر ۱۷۵۹ء کو باپ کے قتل کے
 بعد بہار ہی میں ابوالعظفر جلال الدین محمد شاہ عالم ثانی کے القاب کے ساتھ اپنی

بادشاہی کا اعلان کر دیا۔ شاہ عالم ثانی ساری عمر اپنے مفدو سے لڑتے رہے۔ پہلے بنگال فتح کرنے کی کوشش کی لیکن جنگ بکسر (۱۱۷۸ھ/۱۷۶۴ع) میں شکست کے بعد انگریزوں کی قید میں آ گئے اور ۲۴ صفر ۱۱۷۹ھ/۱۲ اگست ۱۷۶۵ع کو بنگال، بیار، اڑیسہ کی دیوانی کی سند انگریزوں کو دے دی۔ لارڈ کلایو نے بادشاہ کی نگرانی کے لیے جنرل اسمتھ کو الہ آباد میں مبعوث کر دیا۔ اب بادشاہ انگریزوں کی قید میں تھے۔ اسمتھ قلعے میں مقیم تھا اور بادشاہ اندرونِ شہر رہتے تھے۔ جنرل اسمتھ کو شاہی نویت کی آواز گراں گزرتی تھی۔ اس نے نویت کا بیانا ہند کروادیا۔ ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۱ع میں شاہ عالم مرہٹوں کے ساتھ دہلی آ گئے۔ اب بھی شاہ عالم ثانی نام کے بادشاہ اور مرہٹوں کی نگرانی میں تھے۔ ۱۲۰۲ھ/۱۷۸۸ع میں غلام قادر خان روہیلہ نے قلعہ معلیٰ پر قبضہ کر لیا۔ بادشاہ کی بے عزتی اور جو گجہ بھی کبھی دولت تھی وہ اوٹ لی۔ اس کے بعد دیوانِ عام میں بلا کر بادشاہ سے اور روہیلہ طلب کیا۔ بادشاہ کے پاس کیا تھا جو دیتا۔ اس پر غلام قادر روہیلہ نے بادشاہ کو زمین پر گرا کر پیش قبض سے دونوں آنکھیں نکال لیں۔ چوہی کلروانی میں مرہٹوں نے غلام قادر روہیلہ کو پکڑ کر اس کی ریکا ہوئی کردی اور اللہ شاہ عالم ثانی کو دوبارہ تخت پر بٹھا کر سارے اختیارات لیے اور بادشاہ کا معمولی سا وظیفہ مقرر کر دیا۔ ۱۸۰۳ع میں جب جنرل لیک کی فوجیں دہلی کے قلعہ معلیٰ میں داخل ہوئیں تو اللہ بادشاہ بھٹے ہوئے شامیانے کے لیچے بیٹھا فاتح جنرل کا استقبال کر رہا تھا۔ انگریزوں نے بادشاہ کا معمولی سا وظیفہ مقرر کر کے قلعہ معلیٰ میں رہنے کی اجازت دے دی اور یہیں ۷ رمضان ۱۲۲۱ھ/۱۹ نومبر ۱۸۰۶ع کو ۸۱ سال کی عمر میں شاہ عالم ثانی آفتاب نے وفات پائی۔

شاہ عالم ثانی کو شعر و شاعری اور علم و ادب کا بچپن ہی سے شوق تھا جس کا ذکر ”عجائب القصص“ میں ان الفاظ میں کیا ہے کہ ”ایام طفولیت سے خاطر مبارک ہماری سائل اور راغب طرف سخن فہمی اور سخن سنجی کے ہے۔“ ۳۸۱ اور جوانی میں مختلف علوم و فنون کا اکتساب کیا۔ شاہ عالم فارسی، اردو، بھاکا، سنسکرت، ۳۹، پنجابی کے علاوہ عربی زبان اور حدیث و فقہ سے بھی واقف تھے جس کا بتا ان کے دیوان اور ”عجائب القصص“ سے چلتا ہے۔ نثر خطاطی میں مشائق اور فنِ الشا میں کمال رکھتے تھے۔ تصوف اور موسیقی سے بھی واقف تھے۔ فنونِ سیاح گری کی بھی تعلیم حاصل کی تھی۔ ۴۰ ناپائیدار ہونے کے بعد شعر و ادب سے شاہ عالم ثانی کی دلچسپی اور بڑھ گئی۔ اب بادشاہ کے پاس گھونٹنے کے

لیے رہ بھی گیا تھا۔ دربار میں شاعروں کا جھگڑا رہتا۔ منشی وکاتب ملازم تھے۔ جو وقت تھا اس میں صرف کرتے تھے۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ ”قرآن شریف کی مقررہ تلاوت و تحریر سے فارغ ہو کر شعر ہندی و گیت و دوبارہ وغیرہ کے میدان میں طبیعت کی جولان دکھاتے ہیں۔“^{۳۱} اور اس عرصے میں جیسا کہ قدرت اللہ قاسم نے لکھا ہے کہ ”اپنے قلم جو اہر رقم سے اس شہسوار میدان شاعری نے فارس و ریختہ کے مکمل و مردف دیوان، جن میں غزلیات قصائد اور دیگر اصنافِ سخن ہیں اور نثر ریختہ میں قصہ شجاع الشمس“^{۳۲} مرتب و تحریر کئے گئے۔ شاہ عالم ثانی کے فارسی دیوان کا قلمی نسخہ (مکتوبہ ۱۲۰۶/۵۱۲۹۱ع) چار راجز سوانحی پشتہ میں محفوظ ہے جس میں غزلوں اور قطعوں کی تعداد ۲۲۱ ہے۔^{۳۳} اس کے علاوہ ایک نسخہ مکتوبہ ۱۲۰۹/۵۱۲۹۵ع برلن میوزم میں ہے جس کے قلم سے ورق پر شاہ عالم ثانی کی بہت عمدہ تصویر ہے۔^{۳۴} میولخ لائبریری اور اوسلے کے ذخیرے میں بھی اس دیوان کا ایک ایک نسخہ موجود ہے۔^{۳۵} امپرائگر نے اپنی وضاحتی فہرست میں ایک دیوان اردو کا بھی ذکر کیا ہے جو ۲۲۴ صفحات پر مشتمل مرقع محل کے ذخیرے میں تھا۔^{۳۶} یہ دیوان اب ناہاب ہے۔ ”منظوم اقدس“ کے نام سے ایک طویل مثنوی بھی شاہ عالم ثانی نے لکھی تھی جس میں مظفر شاہ، شاہ چین کے قصے کو موضوعِ سخن بنایا گیا تھا۔ امپرائگر نے لکھا ہے کہ ”منظوم اقدس“ لازمی نام ہے جس سے ۵۱۲۰۱ برآمد ہوتے ہیں۔^{۳۷} یہ مثنوی بھی ناہاب ہے۔ نادرات شاہی کا مخطوطہ جو اردو، فارسی، ہندی، پنجابی اشعار کا مجموعہ ہے، رضا لائبریری راجپور میں محفوظ ہے، جسے استیاز علی خان عرش نے اپنے مبسوط مقدمے کے ساتھ شائع کر دیا ہے۔ ”نادرات شاہی“ ۱۲۱۲/۹۸ - ۱۲۹۷ع میں مرتب ہوئی۔^{۳۸} ان کے علاوہ نثر ریختہ میں قصہ شاہ شجاع الشمس بھی تصنیف کیا جس کا ذکر قدرت اللہ قاسم نے اپنے تذکرے^{۳۹} میں کیا ہے۔ منشی ذکا اللہ نے بھی شاہ عالم کے اس ”قصے“ کا ذکر کیا ہے کہ ”چار جلدوں میں ایک قصہ لکھا ہے جس سے ہر زمانے کے آدمی ادنیٰ، متوسط، اعلیٰ کی طرز معاشرت معلوم ہوتی ہے۔۔۔ زبان اوس کی فصاحت اور سلاست میں میر امن کے چار درویش سے کم نہیں ہے۔“^{۴۰} اردو نثر میں شاہ شجاع الشمس کا بھی وہ قصہ ہے جس کا اصل نام ”عجائب القصص“ ہے اور جسے شاہ عالم نے ۱۲۰۷/۹۳ - ۱۲۹۲ع میں تالیف کیا اور ”سیرِ لالیف“ کے ذیل میں لکھا کہ :

”جب چند دیوان بہ زبان فارسی اور بہ زبان ریختہ ارشاد حضور والا

مرتب ہوئے اور کبت دوبرے حد سے کڑے ، پکایک یہ مزاج القدس اربع اعلیٰ میں آیا کہ قصہ زبانِ ہندی میں یہ عبارت نثر گہجے اور گوئی لفظ اس میں غیر مالوس اور خلافِ روئے اور بے علورہ نہ ہو اور عام فہم اور خاص پسند ہووے کہ جس کے استماع سے فرحت تازہ اور مسرت بے اندازہ مستمع کو حاصل ہو اور آدابِ سلطنت اور طریق عرض و معروض دریافت ہو اور اگر جاہل بڑے تو اس کے فیض سے عالموں سے بہتر گفتگو اور بول چال جم پہنچائے۔ القصہ یہ قصہ بارہ سے سات (۱۲۰۷) میں لکھنا کیا شروع اور نام ”عجائب القصص“ رکھا۔ ۵۱

اس کی دو جلدیں پنجاب یونیورسٹی لائبریری میں موجود ہیں۔ بڑی تقطیع پر پہلی جلد ۹۳ صفحات پر اور دوسری جلد ۹۴ تا ۱۸۳ صفحات پر مشتمل ہے۔ ۵۲ دوسری جلد کے آخری صفحے پر کہانی کے ربطی سے ختم ہو جاتی ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ اس کی بابہ دو جلدیں اور تھیں جن کا ذکر منشی ذکاء اللہ خان نے کیا ہے۔ یہی پہلی دو جلدیں ”عجائب القصص“ کے نام سے شائع ہو گئی ہیں۔

”عجائب القصص“ کے دیباچے اور داستان کے الدار بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ نابینا بادشاہ نے اسے بول کر لکھواوا لیا اور مشینوں نے جب اس داستان کی نقل تیار کی تو عبارت میں شاہی آداب و القاب کو ملحوظِ خاطر رکھتے ہوئے چند الفاظِ آداب کا خود اضافہ کر دیا۔ مثلاً اوپر کے اقتباس میں ”ارشاد حضور والا“ ”مزاج القدس اربع اعلیٰ“ یا اس سے پہلے کے اقتباس میں ”خاطر مبارک ہماری مائل . . .“ کے الفاظ سے یہ گمان ہوتا ہے کہ یہ قصہ کسی اور نے لکھا ہے۔ لیکن اس دور کے آدابِ شاہی اور شاہانہ ویراہ ”بیان کو سامنے رکھا جائے تو یہ شبہ دور ہو جاتا ہے۔ بہر حال ”عجائب القصص“ کی آج یہ اہمیت نہیں ہے کہ یہ ایک بادشاہ کی تصنیف ہے بلکہ اصل اہمیت یہ ہے کہ اٹھارویں صدی عیسوی کے آخر کی اردو نثر کا ایک قابلِ قدر نمونہ ہے جس میں قصہ ”معلیٰ کی وہ سنہ و معیاری زبان استعمال ہوئی ہے جو اردو دانوں کے لیے ہمیشہ ایک نمونہ اور ایک معیار رہی ہے۔“ ”عجائب القصص“ کے مطالعے سے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ فورٹ ولیم کالج کے وجود میں آنے سے پہلے عام فہم ، سادہ و دل نشین نثر موجود تھی اور اردو نثر میں اتنی صلاحیت پیدا ہو چکی تھی کہ سادگی و سادگی کے ساتھ بلا تکلف ایک بہت طویل قصہ بیان کر سکے۔ شاہ عالم ثانی نے یہ

داستان ”ساجیانہ لو آسوز“ کے لیے نہیں لکھی بلکہ از خود ایسی نثر میں لکھی جس میں :

(الف) کوئی لفظ غیر مانوس اور خلاف روزمرہ و محاورہ نہ ہو ۔

(ب) اور یہ نثر عام فہم اور خاص پسند ہو ۔

یہی وہ معیار شاعری تھا جو اردو ادب کی تحریک کے زیر اثر مقبول ہوا تھا ۔ شاہ حاتم نے دیوان زادہ کے دیباچے میں اپنے دور کی نئی شاعری کا جو معیار بتایا تھا کہ ”صرف وہ روزمرہ اختیار کیا جو عام فہم اور خاص پسند تھا“ ۵۳ اسی معیار شاعری کو مد قی میر نے اختیار کیا تھا :

شعر میرے ہیں گو خواص پسند ہر مجھے گفتگو عوام سے ہے

اور یہی معیار ”عجائب القصص“ کی اردو نثر میں شاہ عالم نے اختیار

کیا ۔ ”ایسا قصہ زبان ہندی میں یہ عبارت نثر کہیے (جو) عام فہم اور خاص پسند ہو۔“ ۵۴ اردو نثر کے اسی ”نئے معیار“ کی وجہ سے ”عجائب القصص“

میں ایک ایسا اسلوب نثر ابھرتا ہے جو یک وقت عوام اور خواص دونوں کے لیے ہے ۔ یہی وہ معیار تھا جو حبیب شاہ ولیم الدہشت کی تفسیر دفعی اور ”موضح القرآن“ (حصہ تفسیر) کی نثر میں بھی نظر آتا ہے ۔ اس اسلوب

میں ایک طرف روزمرہ کی عام بول چال کی زبان سے لکھنے والے کا گہرا رشتہ قائم ہے اور دوسری طرف وہ رچاوت ، سلاست و روانی بھی ہے جو اس دور میں نثر کا ایک نیا معیار قائم کرتی ہے ۔ ”عجائب القصص“ کی نثر

دیکھ کر یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اگر فورٹ ولیم کالج کا داستان نثر قائم نہ ہوتا تو بھی بدلے ہوئے تہذیبی و سیاسی پس منظر میں اردو نثر کا ارتقا

”عجائب القصص“ کے انداز پر جاری رہتا ۔ نثری اسلوب میں مزاج کی یہ تبدیلی کوئی ایسا معمولی واقعہ نہیں ہے جسے نظر انداز کیا جا سکے ۔ یہ اسلوب

بدلی ہوئی تہذیب ، معاشرتی و سیاسی ہوا اور بدلے ہوئے طرز احساس کے عین مطابق تھا ۔ یہ وہ تصنیف ہے جس کے ساتھ اردو نثر پورے طور سے جدید دور

میں داخل ہو جاتی ہے ۔

قصے کے اعتبار سے یہ داستان دوسری داستانوں سے مختلف نہیں ہے ۔

قصہ ”مہر الخروز و دلیر“ اور ”لو طرز مرصع“ کے قصوں کا بیرونی ڈھانچا

”عجائب القصص“ سے ملتا جلتا ہے ۔ ”عجائب القصص“ میں فرخندہ میر اور

عادل شاہ کے بیٹے خطا و ختن کا بادشاہ مظفر شاہ ہے جو اول الذکر بادشاہوں

کی طرح اولاد سے محروم ہے ۔ قصے کی یہ صورت ہمیں میر حسن کی مثنوی

”سحر البیان“ اور جعفر علی حسرت کے ”طوطی نامہ“ میں ملتی ہے۔ مظفر شاہ اپنی داڑھی میں سفید بال دیکھ کر آب دیدہ ہو جاتا ہے اور ”سحر البیان“ کے بادشاہ کی طرح قہیری اختیار کرنے کا فیصلہ کرتا ہے لیکن وزیر ہا لدیہ کے سنبھالنے بچھانے سے (نو طرز مرصع میں وزیر کا نام خردمند ہے، ”عجائب القصص“ میں اس کا نام دانا دل ہے) دن سلطنت کے کاموں میں اور رات عبادت میں گزارتا ہے۔ ایک فقیر کی دعا سے بادشاہ اور وزیر دونوں کے ہاں (اور یہ اتفاقات داستانوں میں عام طور پر ہوتے رہتے ہیں) ایک ہی دن حمل نرار پاتا ہے اور ایک ہی دن دونوں کے ہاں صاحبزادے پیدا ہوتے ہیں۔ بادشاہزادے کا نام شجاع الشمس اور وزیر زادے کا نام اختر سعید تجویز کیا جاتا ہے۔ یہ دونوں ساتھ ساتھ پختے پڑھتے ہیں اور بارہ سال کی عمر تک سارے علوم و فنون میں مہارت حاصل کر لیتے ہیں۔ ان میں وہ ساری صلاحیتیں موجود ہیں جو ایک غیر معمولی انسان میں ہوتی ہیں۔ بادشاہزادہ شجاع الشمس بادشاہ روم قلع خان کی بیٹی ملکہ نگار کو خواب میں دیکھتا ہے اور عاشق ہو جاتا ہے۔ عشق میں دیوانہ وار سوداگروں کا بھیس بدل کر نکل کھڑا ہوتا ہے۔ وزیر زادہ اختر سعید بھی ساتھ ہے۔ اس داستان کے یہ دونوں کردار مختلف منزلوں سے گزرتے، سیات سر کرتے، طلبات فتح کرتے، جنوں کے ملکوں سے ہوتے، جتن والس کی ایک کثیر فوج کے ساتھ ملک روم پہنچتے ہیں اور ساری مشکلات پر قابو پا کر شاہ روم کی بیٹی ملکہ نگار کو شادی پر آمادہ کر لیتے ہیں۔ شادی کی ابتدائی تیاریوں تک کی داستان ”عجائب القصص“ میں موجود ہے اور اس کے بعد کا حصہ، جو آئندہ دو جلدوں میں تھا، ناہاب ہے۔ گہائی کے اعتبار سے یہ داستان بھی اس دور کی دوسری داستانوں کی طرح ہے۔ ہاں سب تفصیلات ہیں جن میں مناظر اور وزن و بزم کے مرتبے پیش کیے گئے ہیں۔ یہ تفصیلات اور مرتبے اے دوسری داستانوں سے ممتاز کرتے ہیں۔

”عجائب القصص“ کے قصے میں وہ تنوع، رنگارنگی اور اختصار بھی نہیں ہے جو ہمیں ”نو طرز مرصع“ (نصف چہار درویش) میں ملتا ہے۔ اسے پڑھتے ہوئے یوں معلوم ہوتا ہے کہ مصنف کی ساری کوشش یہ ہے کہ شجاع الشمس اور ملکہ نگار کے عمل و وصل میں زیادہ سے زیادہ رکاوٹیں گھڑی کی جائیں تاکہ سننے والوں میں اشتیاق کی آگ بھڑک اٹھے۔ شاہ عالم نے قصے کے بیان کرتے میں کوئی ایسی تکنیک بھی اختیار نہیں کی جس سے گہائی میں تہ داری آ جائے۔ ایک واقعے کے بعد دوسرا واقعہ سیدھے سادے الفاظ میں بیان ہوتا چلا جاتا ہے

لیکن سنیے والوں کو شجاع الشمس اور ملکہ نگار کی شادی کا یقین رہتا ہے ۔
برخلاف اس کے ”نو طرز مرصع“ کی داستان میں سنیے والے میں یقین کی وہ
نوعیت ہے کہ جب وصل محبوب ہوتا ہے تو حیرت و استعجاب کے ساتھ اچانک
بیدا ہونے والی خوشی محسوس ہوتی ہے ۔ ”عجائب القصص“ میں نو طرز مرصع
کے مقابلے میں امتیاز و تجسس کا عمل کمزور ہے ۔

اس دور کی اور داستانوں کی طرح ”عجائب القصص“ میں بھی زمان و مکان
کا کوئی تصور نہیں ہے ۔ میلون کے فاصلے ہلک جھپکنے میں طے ہو جاتے ہیں ۔
ایک جگہ تو منجم وقت ہی کو ٹھہرا لیتا ہے ۔ منجم بادشاہ کو ایک گنبد میں
لیے جاتا ہے جس کے چار دروازے ہیں ۔ باری باری وہ ہر دروازے کو کھولتا اور
داخل ہوتا ہے اور وہاں اتنے عرصے رہتا ہے کہ بادشاہزادی کے ہاں شجاع الشمس
سے لڑکا پیدا ہوتا ہے ۔ یہ عمل چار بار ہوتا ہے اور ہر بار جب منجم کے کہنے
سے وہ باہر آتا ہے تو منجم گھڑی نکال کر اسے دکھاتا ہے اور کہتا ہے
”پھر ہر گھڑی ایسی نہیں گزری کہ تم یہاں سے داخل قصر کے ہوئے اور میر
سے انفرام حاصل کر کے مجھ تک آئے ۔“ اسی طرح شہروں اور ملکوں کے نام
بھی صرف لاصلوں کا تصور پیدا کرنے کے لیے استعمال کیے گئے ہیں اور ایسے
نام لائے گئے ہیں جن سے سنیے والا پہلے سے واقف ہو ۔

بادشاہ اور ہری زاد سب مسلمان ہیں اور خدا و رسول کے احکام کے تابع
ہیں ۔ بادشاہ روم اپنی بیٹی ملکہ نگار کو مجبور کر کے شجاع الشمس سے شادی
کرنے پر اس لیے آمادہ نہیں ہے کہ یہ ”خلاف خدا اور رسول خدا ہے ۔“ اور
چونکہ یہ سب کردار مسلمان ہیں اس لیے ان میں سے کوئی بھی اللہ کی ذات سے
ماہوس نہیں ہے ۔ بادشاہزادہ شجاع الشمس جب ماہوس ہوتا ہے تو وزیر زادہ
اختر معبد کہتا ہے :

”اے بادشاہزادے جو گھوٹی اس دلہا میں محنت کرتا ہے ، یلین کامل
ہے کہ راحت کو پہنچتا ہے ۔ پس نا امیدیوں سے اپنے تئیں باز رکھ
اور امیدوار فضل الہی سے رہ ۔ ایک دن مقرر تو کلیب ہوگا ۔“
(ص ۱۳۲)

ایک جگہ آجان ہری سے پتاف غیبی کہتا ہے :
”خبردار اے آجان ہری ! بے نامل اپنے تئیں ہلاک کرتا ہل سے دور
ہے اور نا امیدی مرتبہ گھر کا رکھتی ہے ۔“ (ص ۱۶۶)
”عجائب القصص“ میں ، اس دور کی دوسری داستانوں کی طرح ، عشق و

رومان کی ایک ایسی نسا اور غیر العقول واقعات کی ایک ایسی دنیا آباد ہے کہ سننے والوں کے ذہن ، دنیا و مافیہا سے بے نیاز ہو کر ، اس طرح متاثر ہوتے ہیں کہ انہیں گہری نیند آ جاتی ہے ۔ اس میں اولہٗ عشق کے واقعات اس طور پر بیان کیے گئے ہیں کہ وہ خواہشات ، جو زندگی میں لا آسودہ ہیں اور دلوں میں بجل رہی ہیں ، داستانِ سن کر آسودہ ہو جاتی ہیں ۔ قتلِ طبع پر لا آسودہ خواہشات کو آسودہ کرنے کا یہ الوکھا طریقہ اس دور میں اس لیے مقبول ہے کہ خواہشات کو پورا کرنے کے اور راستے مسدود ہو گئے ہیں ۔ وجودِ انکار سے فرد کا ذہن منتشر و مضطرب ہے ، اسی لیے سونے سے چلے داستانِ سننے کا رواج اس معاشرے میں عام ہے ۔ خود ”عجائب القصص“ سے بھی اس بات کا ثبوت ملتا ہے :

”بادشاہزادے نے خاصہ لوشنریاں فرمایا . . . متوجہ خواب کہ کا ہوا ۔ قصہ خوان آن کر حاضر ہوا اور قصہ شروع کیا ۔ بادشاہزادہ ہلنگ خواب پر آ کر قصہ سماعت فرمانے لگا کہ اثنے میں ہمہ ایک سماعت کے آئنگہ بادشاہزادے کی لگی ۔“ (ص ۶۲)

ایک اور جگہ :

”ہلنگ ہر دراز ہوئے اور افسانہ پری گو یاد فرمایا ۔ اس نے قصہ کہنا شروع کیا اور خواہیں مشغول چہی کے ہوئیں لا آن کہ بادشاہزادی اور بادشاہزادہ کے تئیں عالم خواب غالب آیا ۔“ (ص ۱۲۶)

جی داستانوں کا ایک مقصد تھا اور اسی لیے اس میں خواب آور ، طہائی ، رومان انگیز نسا پیدا کی جاتی تھی ۔

شاہ عالم ثانی کے سامنے ”عجائب القصص“ لکھنے کا ایک مقصد یہ بھی تھا کہ ”آدابِ سلطنت اور طریقہٗ عرض و معروض دریافت ہوں ۔“ اسی لیے اس داستان میں اس پہلو پر بہت زور ہے اور اس اعتبار سے ۔ اب تک جنہی داستانیں اور مشوہاں لکھی گئی ہیں ، ان میں یہ سب سے اہم ہے ۔ اس میں ادبِ آداب ، عرض معروض کے طور طریقے ، رسم و رواج ، ٹوٹے ٹوٹکے ، آدابِ معاشرت کے مختلف پہلو تفصیلات کے ساتھ بیان کیے گئے ہیں ۔ ”عجائب القصص“ بڑا کر معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں آرائش کے کیا طریقے تھے ، ضیافتوں میں کیا کیا اہتمام کیے جاتے تھے ، کیا کیا کھانے پکتنے تھے اور انہیں کس طرح کھلایا جاتا تھا ، زیورات و لباس کیا کیا تھے ، سوارہاں کون کون سی تھیں ، غسل و حمام کے کیا کیا طریقے تھے ، خواب گاہیں کس قسم کی تھیں ، نواضع اور

مہانت نوازی کے گیا دستور تھے ، ملتے جلتے اور بات چیت کرنے کے نکما طور طریقے تھے ، موسیقی ، شعر و شاعری ، خطاطی اور دوسرے مشاغل کی کیا نوعیت تھی ، محلوں میں کیا کیا ساز و سامان ہوتا تھا ، نوکر چاکر کیا کرتے تھے ، پیدائش سے لے کر شادی بیاہ اور اس کے بعد کون کون سی رسمیں اور تقریبات ہوتی تھیں اور ان میں کیا کیا ہوتا تھا ۔ باغ گھر قسم کے ہوتے تھے ۔ ان میں نہروں ، لواڑوں ، پھولوں کے تختوں اور سجاوٹ کی کیا صورت تھی ۔ یہ سب چیزیں تفصیلات کے ساتھ شاہ عالم نے اس داستان میں بیان کی ہیں ۔ یہ داستان اس رجحان کی پیش رو ہے جس کے اثرات ”طلسر ہونہرا“ سے لے کر عبدالعالم شرر کی ”فردوسِ بریں“ تک نظر آتے ہیں ۔ اس داستان سے مغلیہ درباروں کے جاہ و چلاں اور ان کی معاشرت کی واضح تصویر سامنے آ جاتی ہے ۔ اس دور کی معاشرت کے لحاظ سے یہ داستان ”کتاب التہذیب“ کا درجہ رکھتی ہے ۔

”عجائب القصص“ کی نثر کی ایک بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ یہاں نثر شاعری سے الگ اپنا وجود قائم کر لیتی ہے ۔ ”اُردو یں“ اس نثر کے اسلوب کا نمایاں وصف ہے ۔ اس نثر کو پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ اب اُردو جملہ ، فارسی جملے کی ساخت سے بڑی حد تک آزاد ہو گیا ہے ۔ شاعری اس معاشرے کا تہذیبی مزاج ہے ۔ جاہل و عالم ، عام و خاص سب بات بات میں شعر پڑھتے ہیں ۔ ”عجائب القصص“ میں بھی اُردو ، فارسی ، ہندی اشعار ، دوبارے اور کبت سے داستان کی نثر میں دلکشی کا اضافہ کیا گیا ہے ۔ ان اشعار کی یہاں وہی حیثیت ہے جو مٹھالی کے خوان پر چاندی سونے کے ورق کی ہوتی ہے کہ ان سے خوان کی رونق میں اضافہ ہو جاتا ہے ۔ وہ اشعار جو داستان میں آئے ہیں ان سے شاہ عالم کے شعری ذوق کا بھی پتا چلتا ہے ۔ شاہ عالم کی نثر میں سادگی و سلاست کے ساتھ ایک ایسی روانی ہے جسے کوئی جتن مشق قصہ گو بھری عقل میں مزے لے لے کر داستان بیان کر رہا ہو ۔ نثر کا انداز بیانہ اور لہجہ بات چیت کا ہے ۔ اس نثر میں قلمہ معنی کی زبان کی تہذیبی رچاوٹ موجود ہے ۔ اس میں بہت سے ایسے الفاظ ، محاورے اور روزمرہ استعمال ہوتے ہیں جو آج سننے میں نہیں آتے لیکن اُس زمانے میں یہ الفاظ اور محاورے قلمہ معنی میں رائج تھے ۔ لغات کے اعتبار سے بھی اس نثر میں بہت مواد موجود ہے ۔ ”عجائب القصص“ کی نثر سے محسوس ہوتا ہے کہ غیر مائوس فارسی عربی الفاظ سے گریز کیا جا رہا ہے ۔ اگر اثر پیدا کرنے کے لیے گہری عبارت و لکین اور فارسی آمیز ہو جاتی ہے تو مصنف فوراً اس کی تشریح کر دیتا ہے ۔ اس قسم کے جملے ”عجائب القصص“ میں بار بار

ملنے ہیں۔ مثلاً :

”اتنے میں بادشاہ مشرق یعنی سورج منہ پر قلب لے کر سیر کرنے والا
نواحِ غرب کا ہوا یعنی شام ہوئی۔“ (ص ۷۷)

”عجائب القصص“ کی نثر میں آنے والے دور کے کئی اسالیب اور لہجے نظر
آتے ہیں۔ یہ نثر سادہ بھی ہے اور باعلاوہ بھی۔ میر امن کی نثر کی جھلک
بھی ہمیں ”عجائب القصص“ میں دکھائی دیتی ہے۔ مثلاً یہ اقتباس دیکھئے :

”بادشاہ نے موافق مراتب کے سبھوں کو خلعت گراں بہا مرحمت
فرمائے اور یزادوں گنج مرستہ مع صندوق ہائے نعل و گوہر و زمرہ و
الہاس پر ایک مسکین و محتاج و گوشہ نشین و مستحق و گدا کو بخشے
کہ وہ بے ایک اس انعام و اکرام بادشاہی سے مہربی حاصل کرکے
صاحبِ دولت اور صاحبِ جاہ کہلانے لگے۔“ (ص ۸۶)

اس نثر کو اگر میر امن کی باغ و بہار میں ملا دیا جائے تو شناخت دشوار ہوگی
لیکن اس نثر کو قصہ ”مہر افروز و دلبر“، نو آئین ہندی یا نو طرزِ مرصع میں نہیں
ملا یا جاسکتا۔ وہاں یہ دور سے پہچان لی جائے گی۔ جیسے ”نو طرزِ مرصع“ اُردو
اسلوب کا ایک امکان ہے اسی طرح ”عجائب القصص“ اُردو نثر کا دوسرا امکان
ہے جو آئندہ دور میں پروان چڑھ کر ”باغ و بہار“ سے ہوتا ”خطوطِ غالب“ اور
مرصع کی نثر سے جاتا ہے۔ ”نو طرزِ مرصع“ کی نثر میں ڈھونڈ سورج کا اور
”عجائب القصص“ کی نثر میں چڑھتے سورج کا ”حسن ہے۔ مثلاً یہ اقتباس دیکھئے :

”قصہ مختصر وہ سب دیو اچھلے ، بھالنے ، شلنگے بھرے ، ہڈیں
بیلے ، خوشیاں کرتے داخلِ نواحِ روم کے ہوئے۔ ایک جنگل آدمی
زادوں کا اور مویشی کا ان دیوؤں کے ٹپیں نظر آیا۔ بے اختیار منہ میں
بانی بھر لانے اور وہیں شکلیں مہیب بنا کر اور آنکھیں لال لال ، دانت
سفید نکال کر ، کچکچیاں بالہ کر ، غار سا منہ پھیلا کر ، چنگھاڑیں مار
کر طرف ان آدمی زادوں کے دوڑے۔ جتنے آدم زاد روم کے رہنے والے
تھے یہ دیو دیوؤں کا اور یہ شکلیں مہیب دیکھ کر بے اختیار
سے حواس ہو کر ، جوئے پکڑیاں چھوڑ چھوڑ کر بھاگے ، لیکن کتنے
دیکھتے ہی خوف سے آکر جاں بحق ہوئے اور کتنے ہی بے ہوش ہو کر
گروے اور کتنے ہی گرے پڑے اٹھائے کاتبے ہائے داخلِ شہر بنائے
ہوئے اور بے ہوش ہو کر رستوں میں ، دوکانوں میں ، گلیوں میں ، گھروں
کے دروازے میں آکر گرے۔ یہ احوال ان سبھوں کا دیکھ کر اہلِ شہر

حیرت میں آئے اور آپس میں گہنے لگے کہ ان کا بے حواس ہو کر آٹا خالی علت سے نہیں ہے۔ ایک ہجوم تمام اہل شہر کا ان کے ہوشوں پر ہوا۔ کوئی کسو پر گلاب چھڑکتا تھا، کوئی اخلخہ سونگھاتا تھا، کوئی گھسی کا ہاتھوبہ کرتا تھا، کوئی کسی کی ناک بند کرتا تھا، کوئی کسی کا بازو پکڑ کر جنبش دیتا تھا کہ یہ گھسی طرح ہوش میں آویں، تا احوال اس طور کے بھاگنے کا دریافت کریں۔“ (ص ۵۲۱-۵۲۲)

یہ وہ نثر ہے جس میں روزمرہ و محاورہ کی رچاوت اور قدرتِ بیان کے ساتھ اردو اسلوب کا ایک نیا امکان سامنے آتا ہے۔ بیان فارسی جملے کی ساخت اور اس کے لہجے کا اثر کم و بیش تحلیل ہو گیا ہے۔ اس اسلوب نثر کے سلسلے میں یہ بات قابلِ توجہ ہے کہ ”لو طرزِ مرصع“ کے برخلاف ”عجائب القصص“ میں جملے عام طور پر مختصر ہو جاتے ہیں لیکن جہاں جملہ طویل ہے وہاں یہی فارسی تراکیب کے باوجود اردو بن اس میں موجود ہے۔ عجائب القصص کی نثر کے اس اردو بن کو سمجھنے کے لیے یہ ایک طویل جملہ دیکھیے :

”لیکن بادشاہ یہ سب الحوائج محبت کے ہر روز علی الصباح نماز اور وظائف سے انقرا حاصل فرما کے اس مکان روح الزما میں تشریف لا کر شہزادہ نونہال بلند اقبال شجاع الشمس کے دیدار فرحت آثار سے سرور اور نور ہر حاصل کر کے ددا اور دائیاں اور انگاؤں کے تئیں جیب خاص سے کچھ روپے اور اشرفیاں بہ خوشی تمام مرحمت فرما کے رونق افزا دیوان خاص کے ہو کر جلوہ آرا سریر شاہی پر ہوتے تھے۔“ (ص ۵۳)

جہاں طویل جملے میں بھی مبتدا و خبر اور فاعل و فعل میں پورا ربط پاتی ہے۔ لو طرزِ مرصع کے طویل جملے کی طرح، فاعل سے فعل تک پہنچ کر، جملے کے مفہوم کو سمجھنے کے لیے، فاعل کو تلاش کرنا نہیں پڑتا۔ جہاں جملہ صفات کی وجہ سے طویل نہیں ہوتا بلکہ ایک بات اور اس کے مختلف حصے ایک سانس میں بیان کرنے کی وجہ سے طویل ہو جاتا ہے اور اس کے ہر ٹکڑے کے ساتھ بات آگے بڑھتی ہے۔ اس طویل جملے میں ایک ہی بات کو استعاروں یا تکرار الفاظ سے دہرایا نہیں گیا ہے۔ یہ طویل جملے کا وہ اردو مزاج ہے جو شاہ عالم کی نثر میں نظر آتا ہے۔ یہ وہ معیاری نثر ہے جو ’باغ و چار‘ کی ہشی رو ہے۔

لسانی نقطہ نظر سے اس میں ضمیر، فعل، تذكیر و تانیث، جمع و واحد، عطف و اضافت، فارسی مرگب افعال اور محاورات کے لفظی اردو ترجموں کی وہی نوعیت ہے جو گزریل گھنٹا، لو طرزِ مرصع کی نثر اور اس دور کی شاعری کی

زبان میں ملتی ہے ! مثلاً جیسے نو طرز مرصع میں ”از سر نو“ کو ”سر نو ہے“ لکھا گیا ہے اسی طرح عجائب القصص میں استعمال ہوا ہے جیسے ”سر نو سے بننے“ (از سر نو بننے)۔ فعل کے استعمال کی یہی یہی صورت ہے۔ اکثر جمع قائل مؤنث کے ساتھ فعل بھی جمع مؤنث لایا گیا ہے ! مثلاً ”اندریں تہیت کی گزرا لیاں“۔ ”لیند سے چوکیاں“ ”ایک ایک لیند کی مائیاں ہم سب سو گیاں“ یا فعل کی دوسری صورتیں مثلاً ”اور سوار ہو چئے“ ”جو مناسب اس سے کہنا چاہو گی کہنا“ وغیرہ۔ زبان کی یہی صورت ہمیں شاہ عبدالقادر کے موضع القرآن، ”کریل کہنا“ اور ”نو طرز مرصع“ میں ملتی ہے اور یہی اس دور کی معیاری زبان تھی۔ لیکن ”جذب عشق“ میں زبان و بیان کی یہ صورت نہیں ہے۔

”جذب عشق“ سید حسین شاہ حقیقت ۵۵ نے، جو شاہ حسین حقیقت (۱۱۸۹ھ - ۱۲۴۵ھ/۱۷۳۰ء - ۱۷۷۲ء) کے نام سے معروف ہیں، ۱۲۱۱ھ (۱۷۹۶ء) میں لکھی۔ ”یہ جذب عشق آدھ ۵۸“ سے مالد تصنیف برآمد ہوتا ہے۔ شاہ حسین حقیقت اردو کے ایک معروف شاعر، فارسی و اردو کی کئی کتابوں کے مصنف اور حضرت امیر کلال (م ۱۲۴۵ھ/۱۷۷۰ء) کی اولاد میں سے تھے۔ ان کے دادا سید میرک شاہ فرخ سیر کے زمانے میں ترکستان سے لاہور آئے اور جب پنجاب میں سکھوں نے شورش برپا کی تو حقیقت کے والد سید عرب شاہ لاہور سے آنوالہ (بریلی) آ گئے۔ یہیں حکیم میر جہ لواز کی لڑکی سے شادی ہوئی اور یہیں ۱۱۸۹ھ (۱۷۷۲ء) میں حقیقت پیدا ہوئے۔ ۱۱۹۳ھ/۱۷۸۰ء میں اپنے والد کی وفات کے بعد حقیقت اپنے نانا کے پاس آ گئے اور جب ان کے نانا کاہور آئے تو حقیقت بھی ان کے ساتھ ہی آ گئے۔ سن بھڑ کو پہنچے تو لکھنؤ آ گئے اور اپنے بڑے بھائی سید حسن شاہ ضبط کی طرح جرات کے شاگرد ہو گئے۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ ”لورہری و نومشتی کے زمانے میں اکثر اپنے استاد کی غزلوں کی کتابت میں، جو فارینا ہونے کی وجہ سے لکھنے سے معذور ہیں، مصروف رہتے تھے۔“ لکھنؤ میں وہ سواروں میں ملازم رہے، سبزی بیڈی میں بھی ملازمت کی اور بھوں کو بھی بڑھا ہا^{۶۱} لیکن معاشی طور پر پریشان رہے۔ کچھ عرصے کے بعد حقیقت کلکتہ جا کر ریڈیڈلٹ کے دفتر میں منشی ہو گئے اور چند سال بعد گورنل کڈ کی سفارش پر چنایٹن (مدراس) میں میر منشی ہو گئے۔ منشی ”ہشت گزراو“ سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ نواب گروالک سے بھی وابستہ رہے اور مدراس ہی میں وفات پائی۔

شاہ حسین حقیقت نے فارسی و اردو نظم و نثر میں آٹھ کتابیں لکھیں (۱)

صنم گفٹہ چین (۱۲۰۹ء/۹۵-۱۷۹۳ء)۔ یہ ایت بازی کی طرح کا ایک تعلیمی کھیل ہے جسے بچوں کی ذہنی تربیت کے لیے آسان فارسی میں حقیقت نے لکھا۔ (۲) جنبد عشق (۱۲۱۱ء/۹۷-۱۷۹۶ء) اردو نثر میں یہ ایک قصہ ہے جس کی تفصیل آگے آئے گی۔ (۳) تحفۃ المعجم (محرم الحرام ۱۲۱۳ء/جون ۱۷۹۸ء)۔ اس میں فارسی قواعد پر بحث کی گئی ہے۔ (۴) خزینۃ الامثال (۱۲۱۵ء/۱-۱۸۰۰ء)۔ اس میں عربی، فارسی اور اردو ضرب الامثال کو حروف تہجی کے لحاظ سے جمع کیا گیا ہے۔ (۵) مثنوی ہشت گلزار (۱۲۲۵ء/۱۱-۱۸۱۰ء)۔ حقیقت نے اسیر خسرو کی مثنوی ”ہشت بہشت“ کے قصے کو اردو میں نظم کیا ہے۔ ۳۷۶۵ اشعار پر مشتمل اس مثنوی کو حقیقت نے نواب عبدالقادر خان ثابت چنگ والی گولانک کی خدمت میں پیش کیا تھا۔ (۶) پیرا من طوطا۔ یہ تراویح ہشت گلزار ہی کا ایک حصہ ہے جو اشعار میں رد و بدل کے بعد ۱۲۶۸ء/۵۲-۱۸۵۱ء میں الگ کتابی صورت میں لکھنؤ سے شائع ہوا۔ (۷) دیوان حقیقت، اردو۔ یہ دیوان بھی آج تک غیر مطبوعہ ہے۔ (۸) تذکرۃ اصحاب۔ یہ تذکرہ ناہید ہے لیکن اس کے حوالے حقیقت کے بیٹے میر حسن لکھنوی کے تذکرے ”سراپا سخن“ میں اور سعادت خان ناصر کے تذکرے ”غرض معرکہ“ ”زیا“ میں ملتے ہیں۔ بعض کا خیال ہے کہ یہ وہی تذکرہ ہے جو امام بخش کشمیری کے لیے شاہ حنیف نے لکھا تھا اور جس میں مصحفی کے تذکرے سے احوال و اشعار نقل کرنے کی وجہ سے مصحفی نے یہ گمہ گر کہہ ”تذکرہ یہ جو حقیقت نے لکھا، بے حقیقت مصحفی کا چور ہے“ ان پر چوری کا الزام لگایا تھا۔ ۶۲۷

شاہ حسین حقیقت نے ”جنبد عشق“ کے نام سے اردو نثر میں یہ داستان اس وقت لکھی جب وہ پچیس سال کے تھے۔ اس قصے کے بارے میں حقیقت نے اپنے دیباچے میں خود لکھا ہے کہ یہ ایک سچا واقعہ ہے جو ”مذہ بارہ سے چار ہجری ہوی میں درمیان سمیری کے، جو مخالفت پر گمہ بندرا ان سے متصل قصبہ چھاتا ہے، واقع ہوا“ اس واقعے کو ان کے بڑے بھائی سید بد حسن شاہ شہب نے مفصلاً فارسی میں لکھا تھا اور ان کے کہنے پر حقیقت نے اسے ”زبور عبارت نثر زبان اردو سے آراستہ“ کیا۔ اس قصے کو لکھنے ہوئے انہوں نے دو باتوں کا التزام کیا۔ ایک یہ کہ ”عبارت حلیم، رنگین اور دلچسپ ہو“ اور دوسرے عبارت کے تقاضے کے موافق ”اشعار آبدار اپنے اور استادوں کے درج کیے جائیں۔“

”جنبد عشق“ میں ایک عام سا عشقہ قصہ اس طرح بیان کیا گیا ہے کہ

سربطوں کے لشکر میں ایک جوان رہتا تھا ۔ جہاں لشکر پڑاؤ ڈالتا وہ اس علاقے کی سیر کو نکل جاتا ۔ ایک بار جب اس کے لشکر نے قصبہ چھاننا کے قریب پڑاؤ ڈالا تو اسے اطلاع ملی کہ ۲۹ جادی الثانی کو سیری گلاب کے باغ میں بھوائی کا میلہ ہو رہا ہے ۔ دو کوس کا فاصلہ تھا ، وہ رخصت لے کر دو ایک دوستوں کے ساتھ وہاں پہنچ گیا ۔ سیر کرتے کرتے باغ میں آیا اور جب گلاب کے قریب پہنچا تو بھوائی کے نہایت رفیع و بلند دیوار کے پاس لوگوں کا ہجوم تھا ۔ اتنے میں اس کی نظر ایک سرسبز و شاداب درخت کے نیچے بیٹھی ہوئی چار عورتوں پر پڑی ۔ ان میں سے ایک پر اس کی نظر جم گئی ۔ دونوں نے ایک دوسرے کو دیکھا اور فریاد ہو گئیں ۔ آنکھوں آنکھوں میں باتیں ہوئیں اور جب ان کے گھر والے انہیں لینے آئے ، یہ جوان بھی ان کے پیچھے پیچھے ہو گیا ۔ گھر دیکھ کر واپس ہوا تو محبوبہ بھی کونٹھے پر چڑھی عالم نے فراری میں اسے دور جانے ہونے دیکھتی رہی ۔ دوسرے دن وہ جوان رہتا پھر میلے میں آیا ۔ اس کی محبوبہ بھی وہاں موجود تھی ۔ واپس پر وہ پھر اپنی محبوبہ کو گھر تک چھوڑنے آیا لیکن راستے میں ایک بڑھیا نے انہیں ملنے ہونے دیکھ لیا اور آکر گھر والوں کو بتا دیا ۔ تیسرے اور چوتھے دن وہ جوان میلے میں نہ آ سکا لیکن جب محبوبہ مایوس ہو کر گھر لوٹ رہی تھی تو وہ راستے میں اسے ملا اور دوبار کے وقت گلاب پر ملاقات ملے ہو گئی ۔ مقررہ وقت پر جب وہ آئی تو سیدھی نوجوان کے پاس آ گئی ۔ ابھی وہ ایک دوسرے سے محو گفتگو تھے کہ محبوبہ کے گھر والے مسلح افراد کے ساتھ وہاں پہنچ گئے ۔ جوان نے محبوبہ کو رخصت کیا اور تلوار سولت کر مقابلے کے لیے آ گیا اور وہ پہاڑی دکھائی کہ سب حیران رہ گئے ۔ اتنے میں ایک ”چفکار سیاہ باطن نے نہایت ناسردی سے پیچھے آکر ایک لٹہ سر کو ٹاک کر مارا“ لیکن اتفاق سے وہ نوجوان کی تلوار پر پڑا اور تلوار دو ٹکڑے ہو گئی ۔ جیسے ہی تلوار گری نوجوان جھٹ سے ایک آدمی سے چمٹ گیا تاکہ اس کی تلوار چھین لے ۔ وہ آدمی بھاگ کر گلاب میں کود گیا ۔ نوجوان بھی جوش میں تھا ۔ وہ بھی گلاب میں کود گیا ۔ لیکن اسے پھرنے نہیں آتا تھا ۔ ڈوب گیا ۔ یہ دیکھ کر محبوبہ کی حالت غیر ہو گئی ۔ گھر والے اسے لے گئے ۔ چار ہفتے دن بعد وہ گلاب پر آئی اور کود کر جان دے دی ۔ کچھ دیر بعد لوگوں نے دیکھا کہ دو لاشیں ایک دوسرے سے پیوست ، سطح آب پر آئیں ۔ دام داروں نے انہیں لٹا لٹا چلا لیکن کامیابی نہیں ہوئی ۔ کچھ دیر بعد انہوں کو پھر ملتا آگے صدقہ عشق کی نہ کو بیٹھ گئے ۔ پھر

پر چند کوشش اور سعی کی کچھ فائدہ نہ ہوا اور پھر کسی نے کبھی اون کا کچھ نشان نہ دیکھا۔ ۶۳۴

قصے کے اعتبار سے "جذبِ عشق" میں کوئی خاص دلچسپی آج نہیں محسوس نہیں ہوتی۔ چند ترقی میر کی مثنوی "دریائے عشق" کا انجام بھی جی ہے۔ عاشق و معشوق کا دریا میں ڈوب کر ہا قبر کے شق ہو جانے سے ایک دوسرے سے بیوست ہو جانا اُردو مثنویوں کا عام انجام ہے۔ قصے کے لحاظ "لو طرزِ مرصع" اس سے کہیں زیادہ دلچسپ ہے۔ "عجائب النقص" نہ صرف قصے کے لحاظ سے زیادہ تہ دار ہے بلکہ اُردو نثر کے اعتبار سے بھی کہیں بہتر ہے۔ لیکن "جذبِ عشق" میں دو باتیں قابلِ ذکر ہیں۔ ایک یہ کہ اس میں نثر کو نظم کے ساتھ اس طور پر بیوست کیا گیا ہے کہ اگر نثر کو اشعار کے ساتھ ملا کر پڑھا جائے تو قصے کا لطف بڑھ جاتا ہے۔ دوسرے یہ کہ اس میں پہلی بار قصے کو براہِ راست بیان کیا گیا ہے۔ اس دور کی دوسری داستانوں کی طرح اس میں قصہ در قصہ یا داستان در داستان کی روایت ترک کر کے ساری توجہ ایک قصے پر مرکوز ہے۔ جب کوئی لیا رجحان پیدا ہوتا ہے تو اس کی ابتدائی صورت بہت ڈھنڈل ہوتی ہے۔ کہانی کو براہِ راست بیان کرنے کا یہ رجحان ہمیں اس دور میں پہلی بار "جذبِ عشق" میں ملتا ہے۔

"جذبِ عشق" کی نثر میں وجہالات کے دو دھارے ساتھ ساتھ بہنے ہیں۔ اس بات کی وضاحت کے لیے پہلے "جذبِ عشق" کا یہ اقتباس پڑھتے:

"کنارے پر اوس تالاب کے ایک دہرہ بھوانی کا نہایت رفیع اور بلند اور بہت وسیع اور دل پسند : بہت

مصفا یہ تھے اوس کے دیوار و در

صفائی یہ جس کے نہ ٹھہرے نظر

اقتصاد ایک لحاظ طراوت التوز تالاب کے تماشے سے ہو کر درمیان چار دیواری کے گیا۔ ایک مرصع حسن و جمال کا نظر آیا۔ ہر طرف چار زین اور مرد اور صغیر و کبیر لباس فاخرہ اور پوشاک ہا گھیزہ رنگ برنگ کے پہنے ہوئے ساتھ کمال خورس اور خوشی کے اچھے اچھے دیانت اور کام میں مشغول تھے (اس کے بعد ۱۹ شعر کی مثنوی آتی ہے)۔ سوائے مجلس عیش و سرور در جمیع زہرہ جبینوں رشک حور کے کچھ اور مرئی نہ ہوتا تھا (ایک شعر)۔ جوان تماشا پسند نظارہ پر ایک غارتگر حسن و ہوش و خرد سے از خود یکالہ ہوا (دو شعر) کہ ناگہ بھرتے بھرتے

طرف دروازے مشرق اوس مکان کے جا نکلا (ایک شعر) - گیا دیکھے
 کہہ نیچے ایک درخت سبز بخت کے چار غوریں ہری صورت ، جو ف العینہ
 چار چمن گلستان وعتائی اور چار وکت قصر زیبا کے تھیں ، چار بالشی
 ناز و ادا پر جلوہ افروز دلبری اور دلربائی کی ہیں - اگرچہ ایک ایک
 اون چاروں میں عشوہ صبح اور کرشمہ ساز تھی لیکن دو ماہ پھر اون
 میں بلا الحراق بگنہ آفاق تھیں (دو شعر) - غالباً دونوں خواہر حقیقی ایک
 دوسرے کی تھیں - ہر اون دونوں میں ایک رشک سہر ہر ہفت میں مالد
 غورشد کے دوسری ہر شرف رکھتی تھی (ایک شعر) - صفائی رخ سہر
 رشک اوس کے ہے چکر میں ماہ دوبخت کے داغ اور دولوں عارض
 کارنگ رشک افزائے صد ہار اور خجست افزائے ہزار باغ - چاند اس شعر
 آبدار میرے اوتاد کا قامت قیامت خیز ہر اوس سرو ناز کے چست :

بلا جوڑے کی بندش اور قیامت قد و بالا ہے

غضب چوں ، ستم سکھڑا ، بدن صالحی میں ڈھالا ہے

اگرچہ جوہر تعریف اور توصیف اوس حسن خداداد کے حد بیان کرتے
 ہر سے دور ہے ، کس واسطے : شعر

جوہر ذات او از مدحت مستغنی ست

دست مشتاطہ چہ با حسن خداداد کند

لیکن چون مصرع شرط گفتن پر ناگفتن لازم ست ، اس لیے چند اشعار
 دور ناز کو استاذوں کے بیچ وصف سراہا اوس سراہا آت جان کے
 لکھتا ہوں (در وصف سراہا ، ہ اشعار لکھے گئے ہیں) - قصہ کوتاہ
 بمجرد دو چار ہونے ایسے ترک خوشنوار کے غنچہ دل جون نیم بسمل کا
 تیغ نگاہ اوس لائل سے چورنگ ہوا - چار و ناچار وادرو اوس عشوہ ساز
 آئینہ رو کے سراہا عو حیرانی کا کھڑا ہوا - ہے ہے اوس جوان دل دادہ
 نے (۱۰ شعر) از بسکہ مصور پرنگ نے شبیہ صورت جو آن کے حسن و
 جلال کے صفحے پر ہے مثال نقش کی تھی ، وہ رشک ہری بھی ایک ہی
 نگاہ میں ہفت آہر ہلا کی ہو کر فریفتہ جلال دل فروز اور حسن گلو سوڑ
 اوس کبان اردو کی ہوئی (۱۲ شعر) - ناچار غلبہ شوق اور غرط اشتیاق
 سے نامیدانہ نگاہیں حسرت دید آلود اور عاشقانہ طریف محبوب مرغوب
 کے کرتے لگی ۶۳۱

مطبوعہ نسخے کی ان چوبیس بیس سطروں میں ۱۰۲ اشعار آئے ہیں - اس

نثر میں دو مختلف رجحانات ایک ساتھ چل رہے ہیں۔ ایک وہ رجحان جس کی نمائندگی ”لو طرز مرصع“ کرتی ہے اور دوسرا وہ رجحان جس کی نمائندگی ”عجائب القصص“ کرتی ہے۔ اس نثر پر فارسی جملے کی ساخت کا اثر نمایاں ہے۔ نثر میں اکثر قافیے کا التزام ملتا ہے۔ تراکیب کچھ فارسی انداز کی ہیں اور کچھ میرؔ اخلاق کے پجائے اُردو انداز میں کا، کی، کے لگائے گئے ہیں۔ استعارات کے استعمال سے عبارت میں رنگینی پیدا کرنے کی بھی کوشش کی گئی ہے۔ لیکن اس نثر کی مرصع کاری میں، مسجع و مقفول انداز میں وہ رونق نہیں ہے جو ”لو طرز مرصع“ میں نظر آتی ہے۔ اسی طرح جہاں عبارت صاف اور سادہ ہے وہاں بھی جملے کی بناوٹ میں، لہجہ و آہنگ میں، انداز بیان میں وہ سلاست و روانی اور وہ رونق نہیں ہے جو ”عجائب القصص“ میں دکھائی دیتی ہے۔ رنگینی و سادگی کے ان دونوں رجحانات کے ایک ساتھ چلتے سے ”چندب عشق“ کی نثر میں کوئی انفرادیت پیدا نہیں ہوتی، حالانکہ سالار تصنیف کے اعتبار سے یہ ”عجائب القصص“ کے پانچ سال بعد لکھی گئی لیکن مزاج کے اعتبار سے اسے ”لو طرز مرصع“ کے بعد اور ”عجائب القصص“ سے پہلے لکھا جانا چاہیے تھا تاہم یہ عبوری دور کی نثر شمار ہو سکتی۔ چونکہ ایسا نہیں ہے اس لیے ”چندب عشق“ صرف اس لیے قابل ذکر ہے کہ یہ اس دور کی چند نثری کتابوں میں سے ایک ہے۔

یہ اُردو نثر، جس کا مطالعہ ہم نے پہلے صفحات میں کیا ہے، نوٹ واپس کالج کے وجود میں آنے سے پہلے لکھی گئی ہے۔ پہلے اُردو نثر کا عام رجحان مرصع و مسجع النسا پردازی کی طرف تھا، پھر رفتہ رفتہ سادگی کی طرف ہو گیا۔ ”لو طرز مرصع“ کے مخاطب خواص تھے لیکن ”تفسیر مرادیہ“ کے مخاطب عوام تھے۔ ”موضح القرآن“ اور ”عجائب القصص“ کے مخاطب عوام و خواص دونوں تھے اسی لیے ان کی نثر عام فہم، سادہ اور بول چال کی زبان سے قریب ہے۔ عام زبان میں نثر لکھنے کا یہ رجحان اٹھارویں صدی میں آہستہ آہستہ پروان چڑھتا ہے اور انیسویں صدی میں عام رجحان بن جاتا ہے۔ اٹھارویں صدی پرانے رجحانات کے دم توڑنے اور نئے رجحانات کی پیدائش کی صدی ہے۔ جو کچھ اس صدی میں ہوا اس کی واضح صورت انیسویں صدی میں نظر آتی ہے۔ حال کا ماضی سے اور مستقبل کا حال سے جی رشتہ ہے اور اسی رشتے سے زندگی کا تسلسل قائم ہے۔ ناظرین! اب ہم انیسویں صدی کی دہلیز پر گھڑے ہیں۔

حواشی

- ۱۔ "نقصہ سہر افروز و دلبر : عیسوی خان چادر ، مرتبہ ڈاکٹر مسعود حسین خان ، ص ۱۰ ، عثمانیہ یونیورسٹی حیدرآباد ۱۹۶۶ع ۔
- ۲۔ دیوان داؤد اورنگ آبادی : مرتبہ خالدہ بیگم ، ص ۹۰ ، ادارہ ادبیات اردو ، ممبئی ۲۶۸ ، حیدرآباد دکن ۱۹۵۸ع ۔
- ۳۔ دراسات : نثار احمد فاروقی ، ص ۲۲-۲۹ ، "مکتبہ جامعہ لیٹل" ، نئی دہلی ۱۹۷۸ع ۔
- ۴۔ اردو ادب پر ہندی کا اثر : ڈاکٹر پرکاش موہن ، ص ۳۳۲ ، ناشر خود مصنف ، الہ آباد ۱۹۷۸ع ۔
- ۵۔ "نقصہ سہر افروز و دلبر کے مصنف عیسوی خان چادر کی شخصیت" ڈاکٹر پرکاش موہن ، مطبوعہ ہماری زبان دہلی ، ۲۲ مارچ ۱۹۷۹ع ۔
- ۶۔ "نقصہ سہر افروز و دلبر : مقدمہ ص ۱۴ ۔
- ۷۔ "نقصہ سہر افروز و دلبر : مقدمہ ص ۲۹-۳۱ ۔
- ۸۔ "نو طرز مرصع" میں خود تحسین نے یہی تفصیل دی ہے ۔ نو طرز مرصع : مرتبہ ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی ، ص ۵۲ ، ہندوستانی اکیڈمی الہ آباد ۱۹۵۸ع ۔
- ۹۔ عمدۂ مستطاب : اعظم الدولہ سرور ، مرتبہ خواجہ احمد فاروقی ، ص ۱۶۱ ، دہلی یونیورسٹی ۱۹۶۱ع ۔
- ۱۰۔ مسرت انزا : امراتہ الہ آبادی ، مرتبہ قاضی عبدالودود ، ص ۴۱-۴۳ ، معاصر ہشتہ چار ۔
- ۱۱۔ نو طرز مرصع : ص ۵۳ ۔
- ۱۲۔ مسرت انزا : ص ۴۲ اور نو طرز مرصع ، ص ۵۳ و ۵۴ ۔
- ۱۳۔ نو طرز مرصع : ص ۵۳ ۔ ۱۴۔ مسرت انزا : ص ۴۳ ۔
- ۱۵۔ A Comparative Study of the Nau Tarzi-i-Murasa : Syed Sajjad Husain M.S., p. 44, London, June 1933.
- ۱۶۔ نو طرز مرصع : ص ۵۴ ۔
- ۱۷۔ سید سجاد حسین کا محولہ بالا مقالہ : ص ۴۵ ۔
- ۱۸-۱۹۔ نو طرز مرصع : ص ۵۴ ۔
- ۲۰۔ محولہ بالا انگریزی مقالہ : (مسودہ) ڈاکٹر سید سجاد حسین ، ص ۴۱-۴۵ ۔

- ۲۱- دیباچہ تحسین نو طرز مرصع : ص ۵۸-۵۹۔
- ۲۲- نو طرز مرصع : دیباچہ مرثیہ ، ص ۱۲۔
- ۲۳- جائزۂ خطوطِ اردو : مشفق خواجہ ، ص ۹۵۲-۹۵۳ ، مرکزی اردو بورڈ ، لاہور ۱۹۷۹ع۔
- ۲۴- وقائع عبدالقادر خانی : ترجمہ بعنوان "علم و عمل" (جلد اول) ، ص ۸۹ ، اکیڈمی اول ایموگیشنل ریسرچ ، کراچی ۱۹۶۰ع۔
- ۲۵- ایضاً : ص ۱۰۳-۱۰۴۔
- ۲۶- اردو کی نثری داستانیں : ڈاکٹر گیان چند ، ص ۱۵۰ ، المہین ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۱۹۶۹ع۔
- ۲۷- اردو کی نثری داستانیں : ص ۱۰۳۔
- ۲۸- داستانِ تاریخِ اردو : حامد حسن قادری ، ص ۶۷ ، اردو اکیڈمی سندھ ، کراچی ۱۹۶۹ع۔
- ۲۹- نو طرز مرصع : مقدمہ نور الحسن القاسمی ، ص ۴۴۔
- ۳۰- باغ و بہار : از میر امن دہلوی ، دیباچہ ڈاکٹر گل گرائسٹ ، ص ۲ ، (چھٹا ایڈیشن) مطبوعہ صحیفہ سن لو ، مارشیل اینڈ کمپنی لینڈ ، لندن ۱۸۹۷ع۔
- ۳۱- نثر کے نظریے : (قلمی) میر یحیٰی علی حسینی ، نملوگہ میر غلام علی ، کراچی۔
- ۳۲- ادب میں صفات کا استعمال : مضمون محمد حسن عسکری ، ص ۶۱-۷۳ ، مطبوعہ ماہنامہ سات رنگ ، کراچی ، جولائی ۱۹۶۰ع۔
- ۳۳- ستارہ یا بادشاہ : (اسالیبِ نثر اور ہاؤسِ ادیب) محمد حسن عسکری ، ص ۱۸۳-۱۸۴ ، مکتبہ سات رنگ ، کراچی ۱۹۶۳ع۔
- ۳۴- ادب میں صفات کا استعمال ، ص ۷۰۔
- ۳۵- تحریریں : ڈاکٹر گیان چند ، ص ۷۷-۷۸ ، ادارۂ فروغِ اردو ، لکھنؤ ، ۱۹۶۳ع۔
- ۳۶- تذکرۃ بے جگر : خیراتی لعل بے جگر ، خطوطِ انڈیا آفس لائبریری ، لندن۔
- ۳۷- تحریریں : ص ۸۵-۸۶۔
- ۳۸- عجائب القصص : شاہ عالم ثانی ، مرتبہ راجت انزا بخاری ، ص ۲۵ ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۵ع۔

- ۳۹۔ مجموعہ "نغمہ" : نورت اللہ قاسم ، محمود شیرانی ، جلد اول ، ص ۱۸ ، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۴ ع -
- ۴۰۔ نادرات شاہی : مرتبہ امتیاز علی خان عرش ، ص ۹ - ۱۰ ، ہندوستان پریس رامپور ۱۹۴۳ ع -
- ۴۱۔ تذکرۂ ہندی : غلام ہمدانی مصحفی ، ص ۱۴ ، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۱ ع -
- ۴۲۔ مجموعہ "نغمہ" : ص ۱۸ - ۱۹ -
- ۴۳۔ ۴۴۔ ۴۵۔ نادرات شاہی : ص ۴۳ - ۴۴ -
- ۴۶۔ اے کیٹالاک آف کریگ ، پرشین اینڈ ہندوستانی ہینوسکریپس : امپرنکر ، ص ۵۹۷ ، کلکتہ ۱۸۵۳ ع -
- ۴۷۔ ایضاً ، ص ۵۹۲ -
- ۴۸۔ نادرات شاہی : قطعہ "تاریخ" تالیف ، ص ۳۰۹ -
- ۴۹۔ مجموعہ "نغمہ" : ص ۱۹ -
- ۵۰۔ تاریخ ہندوستان : منشی ذکاء اللہ خان ، (جلد تہم) ص ۳۱۱ ، شمس المطالع دہلی ۱۸۹۸ ع -
- ۵۱۔ عجائب القمص : (مطبوعہ) ص ۲۶ -
- ۵۲۔ عجائب القمص : (مطبوعہ) مقدمہ ص ۱۴ -
- ۵۳۔ دیوان زادہ : شاہ حاتم (دیباچہ) ص ۴۰ ، مکتبہ "خیابانِ ادب" لاہور ۱۹۷۵ ع -
- ۵۴۔ عجائب القمص : ص ۲۶ -
- ۵۵۔ "جذبہ عشق" کے دیباچے میں خود شاہ حقیقت نے یہی نام لکھا ہے - دیکھیے جذبہ عشق ، ص ۲ ، مطبع ہدی کانپور ۱۲۶۹ھ -
- ۵۶۔ میر حسین شاہ حقیقت : از ڈاکٹر لطیف حسین ادیب ، ص ۶۳ ، مطبوعہ معارف ، کمبر ، جلد ۲۰ ، اعظم گڑھ ، جولائی ۱۹۶۸ ع -
- ۵۷۔ دیباچہ صنم کاندہ چین : مطبع ہدی لکھنؤ ۱۸۴۷ ع -
- ۵۸۔ جذبہ عشق مطبع ہدی کانپور ۱۲۶۹ھ کے صفحہ ۳۶ پر یہ قطعہ تاریخ فرج ہے :

حقیقت نے جو کی تاریخ کی فکر
گردوب خوبی کا اوس کی تم سے کہا ذکر

”کیا ہاتھ نے اس معنی سے آگاہ

حقیقت کو کہ ہے بہ جذبِ عشق آء !

۵۹۔ سلیمہ الاولیا : دارا شکوہ ، ص ۷۷ ، مطبع لولکشور لکھنؤ ۱۸۷۲ ع -

۶۰۔ تذکرۂ ہندی : غلام ہمدان مصحفی ، ص ۸۶ ، المہین ترقی اُردو اورنگ آباد

۱۹۳۳ ع -

۶۱۔ ابھیّا : ص ۸۶ - ۸۷ -

۶۲۔ ابھیّا : ص ۸۷ -

۶۳۔ جذبِ عشق : ص ۳۶ -

۶۴۔ ابھیّا : ص ۶ - ۹ -

اصل اقتباسات (فارسی)

ص ۱۰۹۶ ”میر ہد حسین عطا خاں یک قصہ گفتہ بودند کہ وقت یافتند ۔
سہ ہائی مالفہ ہمیں قدر دیگر بودند ۔“

ص ۱۱۱۳ ”پس از فراغت محمود تلاوت قرآن و نوشتن آن اشہب فکر را
کہ میدان شعر ہندی و فارسی و گیت و دوبہ و غیرہ نیز جولان
می دہند ۔“

ص ۱۱۱۳ ”از کاک چواہر ملک آن شہسوار عرصہ شہنشی دیوان فارسی و
ریختہ مکمل و سردف مشتمل بر قصائد و غزلیات و دیگر انواع
سخن و قصہ شاہ شجاع الشمس در تکر ریختہ ۔“

ص ۱۱۱۵ ”بعضی روزمرہ کہ عام فہم و خاص پسند بود اختیار نمودہ ۔“

ص ۱۱۲۲ ”در آن روزہائے اسردی و لومشق اکثر بہ گناہت ہائے غزلہائے
استاد غویس کہ بہ سبب کوری از نوشتن معذور است ، مصروف
می ماند ۔“

اشاريه

مرتبہ

اندر حسن قیصر

و

آئندہ لالہ رُخ

کتاب و منظومات

آ

- آبِ حیات : ۳۶۴ ، ۳۶۳ ، ۳۳۱
 ۳۶۳ ، ۳۹۷ ، ۵۳۸ ، ۵۳۸
 ۳۶۳ ، ۳۶۷ ، ۳۷۲ ، ۷۱۷
 ۷۲۰ ، ۷۳۵ ، ۷۷۵ ، ۸۱۹
 - ۱۰۸۳
 آتش کدہ آنر : ۲۰۸ ، ۱۹۶
 آثار اکبری (تاریخ فتح پور سیکری) :
 - ۷۳ ، ۷۶
 آثار العبادینہ (چلا روپ) : ۱۱۰۸
 آثار نبوت : ۱۰۶۱
 آرام دل (منظوم ڈرامہ) : ۱۰۱۲
 آرام کے ڈرامے (جلد دوم) : ۸۷۵
 آئینہ اجہری : ۷۷

الف

- ابطال ضرورت : ۱۶۹
 احوال و آثار حضرت شاہ نعمت اللہ
 ولی کرماتی : ۱۳۵
 اخبار رنگین : ۱۱۱
 اخلاق چلائی : ۱۰۸۸
 اخلاق محسنی : ۳۰ ، ۱۰۲۶
 - ۱۰۸۷

- اخلاق قاسری : ۳۰ ، ۱۰۸۸
 ادبیات فارسی میں ۱۰۷۰ کا حصہ :
 - ۱۸۰ ، ۱۷۹
 اردو ادب پر ہندی کا اثر : ۱۰۸۳
 - ۱۱۲۸
 اردو ادب میں بھوپال کا حصہ :
 - ۱۰۶۸ ، ۹۹۸
 اردو ٹیسٹ منٹ : دیکھیے انجیل
 (مقدس) -
 اردو دائرۃ معارف اسلامیہ ، جلد اول :
 ۱۷۷ ، ۱۷۸ ، ۵۰۰ ، ۷۵۹
 جلد ۱۰ : ۱۰۶۹ ، جلد ۱۲ :
 - ۱۰۷۰
 اردو شہ ہارسے : ۷۷
 اردو قصیدہ نگاری کا تنقیدی جائزہ :
 - ۷۴۰
 اردو کی تین متنیوں : ۸۷۳
 اردو کی دو قدیم متنیوں : ۹۰ ،
 - ۷۳
 اردو کی نثری داستانیں : ۱۱۲۹
 اردو گرائمر : ۱۰۷۱
 اردو مثنوی شاہی ہند میں : ۶۷۷
 ۸۱۶ ، ۸۳۷ ، ۸۷۵
 اردو منظومات گنبد خاندان آمینہ ،

- عیسیٰ علیہ السلام کی دعا :
 ۱۰۶۳ ، ۱۰۶۴ ، کتابِ پیدائش :
 ۱۰۶۵ ، مکالمہ : ۱۰۶۵ -
 نسان اور آدمی : ۵۰۰ ، ۶۵۵ -
 انڈین گاوسری : ۱۰۶۵ -
 انسانے نصین (لاوسی) : ۱۰۶۵ -
 انفلوئنس اور کریک پوٹری اور
 دی پرشین پوٹری : ۳۷ -
 اتوار سہلی : ۳۰ ، ۱۰۶۶ -
 اولہسی : ۷۶ -
 اورین ات ڈیورن دی لا ہندوستانی :
 ۱۰۷۱ -
 اورینٹل بائیوگرافیکل ڈکشنری : ۱۷
 ۳۹۳ ، ۳۱۷ ، ۳۲۱ ، ۸۱۲ ،
 ۸۷۲ ، ۸۷۳ ، ۹۲۹ ، ۱۰۹۵ -
 ایلوائسڈ پستری اور انڈیا : ۱۷ -
 ایلٹ کے مضامین : ۶۵۵ ، ۶۳۶ -
 ایلٹ : ۷۶ -
 ایمان سخن : ۹۷۱ ، ۹۸۰ -

ب

- بارہ ماسہ افضل پانی پتی : ۳۲۹ -
 بارہ ماسہ عزلت : ۳۲۹ -
 باغِ معانی : ۶۵۳ ، ۷۱۸ -
 باغ و بہار : ۸۶۷ ، ۹۹۳ ، ۹۹۵ ،
 ۱۰۸۰ ، ۱۰۹۷ ، ۱۱۰۱ ، ۱۱۰۲ ،
 ۱۱۱۳ ، ۱۱۲۰ ، ۱۱۲۹ -
 بائبل : دیکھیے الجیل (مقدس) -
 بحر القنصاحت : ۵۰۰ -

- ہیدر آباد ، جلد اول : ۹۷۱ -
 اردوئے قدیم (ذکن اور پنجاب میں) :
 ۳۸ -
 ارسطو سے اہلیٹ تک : ۱۸۰ ، ۲۰۷ -
 ۶۳۶ ، ۸۱۶ -
 اسرار الفقر : ۱۲۳ -
 اسلامِ میر الہی : ۸۲۳ ، ۸۷۳ -
 اسلامک کلچر : ۳۷ ، ۱۳۱ -
 اعراض نامہ : ۲۰۹ -
 الف لیلہ : ۸۵۶ ، ۱۰۶۸ -
 الفایم برہانی سوانح و مقام : ۱۰۶۳ -
 انتخابِ حاتم : ۳۳۳ ، ۳۶۳ -
 انتخابِ دیوانِ قائم : ۸۱۳ -
 انتخابِ سخن ، جلد چہارم : ۳۱۸ -
 انتخابِ سودا : ۷۷۰ ، ۷۱۸ ،
 ۷۲۰ -
 انتخابِ کلیاتِ سودا : ۶۷۰ -
 انتخابِ مثنویاتِ میر : ۵۵۷ -
 انتخابِ یادگار ، حصہ دوم : ۸۱۲ -
 الجیل (مقدس) : ۳۸۶ ، ۹۹۲ ،
 ۱۰۲۵ ، ۱۰۶۱ ، ۱۰۶۳ ،
 ۱۰۶۶ ، ۱۰۷۱ ، ۱۰۷۲ -
 بیل اژدر : ۱۰۶۲ ، تاریخِ سراوند :
 ۱۰۶۱ ، تین بھوں کے گیت :
 ۱۰۶۱ ، حضرت دالیال کی
 پیشین گوئیاں : ۱۰۶۱ ، حضرت
 داؤد کے گیت : ۱۰۶۱ ، دس
 احکاماتِ الہی : ۱۰۶۳ ، دعا تکلیف :
 ۱۰۶۳ ، عقائدِ یحییٰ : ۱۰۶۳ ،
 عہدِ نامہ جدید : ۱۰۶۱ ، حضرت

ہری خالہ (سراج خطاطی و مصوری) -

- ۱۶۶

پنج وقتہ (فارسی) : ۱۰۰۹ -

پنجاب میں اردو : ۱۱۷ -

پند نامہ (سعدی) : ۸۵۸ -

پہلیاں : ۳۳۰ -

پیامِ شوق : ۱۵۳ -

ت

تاریخ ادبِ اردو، جالبی، جلد اول :

۲۶، ۸۹، ۱۳۳، ۲۰۷، ۳۳۹،

- ۳۳۰

تاریخ ادبِ اردو، سکیتہ : ۸۷۲ -

تاریخ ادبیاتِ ہندستانی : ۷۹۰،

۸۲۰، ۸۸۳، ۹۲۸، ۱۰۶۸،

جلد سوئم : ۶۷۰ -

تاریخ لودھ، جلد دوم : ۵۰۱، جلد

سوم : ۱۰۸۱ -

تاریخ جہاں کشائے نادوی : ۱۶ -

تاریخ شعرائے چار : ۹۷۷ -

تاریخ فیروز شاہی : ۱۰۷۳ -

تاریخ گلزارِ آصفیہ : ۹۷۹، ۹۸۰ -

تاریخ نجدی : ف ۱۳۲، ۳۰۷،

۳۳۰، ۵۳۷، ۵۵۸، جلد دوم،

حصہ ۶ : ۵۵۷ -

تاریخ مظفری (لسانہ گواہی) : ف

۱۳۳، ۱۳۴، ۲۳۳، ۲۸۳،

- ۵۵۷

تاریخ میلاد : ۱۷۳ -

تاریخ نثرِ اردو تمام تاریخی نمونہ

بر عظیم پاک و ہند کی ملتِ اسلامیہ :

۱۶، ۷۶۰ -

بزمِ تیموریہ : ۳۶ -

بکث کہانی : ۱۰۰ -

بوستانِ سعدی : ۴۰ -

بوستانِ خیال (ناوسی) : ۱۰۸۲ -

چار بوستان : ۱۶۹ -

چار عجم : ۱۶۳، ۱۶۸، ۱۶۹ -

چاری ست عشی : ۹۹۳، ۱۰۸۳،

- ۱۰۸۵

بھگوت گیتا : ۹۹۲، ۱۰۲۵،

- ۱۰۶۶

بیاض ابوطالب : ۶۶۸، ۷۷۳ -

بیاض جامعہ مسجد، بمبئی : ف ۳۶۷ -

بیاض سید جالبِ دہلوی : ۹۷۸ -

بیاض سید صاحب : ۵۶۱ -

بیاض طیش : ۱۰۰۳، ۱۰۲۲ -

بیاض عزلت : ۳۲۶، ۳۲۷، ۶۶۸،

- ۷۷۳

بیاض مرانی، مملوکہ ادیب، مکتوبہ

۱۱۵۱، ۶۸ -

بیاض مرانی، انصرا، مکتوبہ ۱۱۱۷ء :

۶۸، ۷۳، ۷۵ -

بیاض مولانا غلام کبریا خان افغانی :

- ۱۲۶

پ

پداوت اردو : ۱۰۱۹، ۱۰۲۴ -

پداوت، چائسی : ۱۶۵ -

پداوت دکنی : ۱۰۱۹ -

تذکرہ خان صاحب : دیکھیے مجمع
النفائس -

تذکرہ رشید گویاں : ۱۳۳۰ : ۱۳۲۹ :
۲۳۹ : ۲۸۳ : ۲۸۶ :
۳۵۵ : ۳۵۶ : ۳۹۰ : ف ۳۱۳ :
ف ۳۰۷ : ۳۱۶ : ۳۱۹ : ۳۲۱ :
ف ۳۱۶ : ۳۱۷ : ۳۹۶ : ۵۰۱ :
۵۲۸ : ۵۳۱ : ۵۶۱ : ۵۱۷ :
۵۱۹ : ۵۳۶ : ۵۷۲ : ۵۷۳ :
۸۱۸ : ۸۲۹ : ۸۷۹ : ۹۳۷ :
- ۹۸۷ -

تذکرہ شعرائے اردو : ۷۵ : ۹۱ :
۱۱۷ : ۱۳۲ : ۲۸۵ : ف ۳۰۷ :
۳۱۸ : ۳۲۰ : ف ۳۲۶ : ۳۹۷ :
۵۵۸ : ۵۶۲ : ۵۱۷ : ۵۱۸ :
۵۱۹ : ۵۵۹ : ۵۶۷ : ۵۷۵ :
۸۱۵ : ۸۱۶ : ف ۸۱۸ : ۸۲۶ :
۸۲۸ : آغاز و انجام : ۸۲۸ : ماخذ :
۸۲۹ : شعرا کے کلام پر آرا اور
اصلاحات : ۸۳۰ - ۸۳۳ : ولگین
عبارت : ۸۳۳ - ۸۳۴ : ۸۷۱ :
۸۷۲ : ۸۷۳ : ۸۷۵ : ۹۲۷ :
۹۲۸ : ۹۲۹ : ۹۳۰ : ۹۳۱ :
۹۷۵ : ۹۷۶ : ۹۷۷ : ۹۷۹ :
- ۹۹۸ : ۹۹۷ -

تذکرہ شعرائے اردو : سودا : ۶۶۳ :
۶۶۷ : ۶۶۸ : ۶۶۸ : خاکسہ : ۶۶۷ -
تذکرہ شعرائے ہندی : ۷۱۸ : ۸۷۳ -
تذکرہ شورش : ۹۱ : ۲۷۳ : ف
۳۲۶ : ۳۹۷ : ۵۲۹ : ۶۵۵ :

مشورات (حصہ اول) : ۱۰۶۰ :
- ۱۰۷۰ -

لاریچ ہندوستان : جلد نم : ۲۸۵ :
- ۱۱۳۰ -

تالیف شری : ۱۰۶۱ -
تالیف ہدی (نسخہٴ ثانی) : ۵۵۷ -
بصرۃ الفاضلین : ۱۲۶ -

تحریریں : ۱۱۲۹ -
تخت الشعرا : ۱۳۴ : ۳۳۲ : ۳۹۷ :
۵۳۱ : ۵۶۱ : ۸۲۹ : ۹۸۷ -

تختہ العجم : ۱۱۲۳ -
تختہ الکرام : ۳۱۹ : ۳۲۰ : ۳۲۷ :
جلد دوم : ۳۳۲ : جلد سوم :
- ۳۳۱ -

تختہ النساء : ۱۰۱۱ -
تحقیق نوادر : ۳۶۳ -
تذکرہ آثار الشعرائے ہند : حصہ
دوم : ۱۸۰ -

تذکرہ آرزو : ۶۳۵ -
تذکرہ احیاء (تالیف) : ۱۱۲۳ -

تذکرہ ایلر دہلی : ۱۰۶۶ : ۱۰۷۰ -
تذکرہ نیاز سے خزان : ۵۵۹ -

تذکرہ سے جگر (نسخہٴ لندن) :
۱۳۵ : ۲۸۰ : ۳۳۳ : ۳۶۳ :

۵۵۰ : ۱۰۸۱ : ۱۱۰۹ : ۱۱۲۹ -
تذکرہ سے لطیف : ف ۱۳۳ : ف

۳۲۵ : ۳۲۶ : ۳۳۲ : ۳۱۵ :
- ۳۱۶ -

تذکرہ خان آرزو : دیکھیے مجمع
النفائس -

۱۰۳۱۰ ۱۰۳۹۷ ۱۰۳۹۸ ۱۰۳۹۹

۱۰۴۱۹ ۱۰۴۲۰ ۱۰۴۵۹ ۱۰۴۷۷

۱۰۸۷۳ ۱۰۹۲۱ ۱۰۹۳۰ ۱۰۹۳۱

۱۰۹۷۵ ۱۰۹۷۶ ۱۰۹۷۷ ۱۰۹۷۹

۱۰۹۸۷ ۱۱۲۸۰ -

تذکرہ معشوق چہل سالہ خود

(ناہید) : ۵۲۹ -

تذکرہ میر حسن : (دیکھیے تذکرہ

شعرائے اردو) -

تذکرہ نتائج الانتکاز : ۱۰۲۲ -

تذکرہ ہندی گویاں : ۳۷ ۳۸ -

۱۱۲۷ ۱۲۰۷ ۱۲۰۸ ۱۲۳۱ -

۱۲۳۰ ۱۲۸۳ ۱۳۵۷ ۱۴۰۷ -

۱۴۱۷ ۱۴۱۸ ۱۴۲۰ ۱۴۲۷ -

۱۴۳۲ ۱۴۶۲ ۱۴۶۳ ۱۴۹۷ -

۱۵۰۱ ۱۵۵۵ ۱۵۶۰ ۱۶۳۰ -

۱۶۳۷ ۱۶۵۲ ۱۷۱۷ ۱۷۱۸ -

۱۷۱۹ ۱۷۲۰ ۱۷۲۵ ۱۷۵۸ -

۱۸۱۲ ۱۸۱۳ ۱۸۱۴ ۱۸۱۶ -

۱۸۷۳ ۱۸۷۴ ۱۹۰۲ ۱۹۲۷ -

۱۹۲۹ ۱۹۳۱ ۱۹۶۳ ۱۰۲۲ -

۱۱۳۰ ۱۱۳۱ -

تذکرہ یوسف علی خاں : ۳۹۴ -

ترکیب بند جوش و خروش : ۳۸۵

۳۸۶ -

ترکیب بند سوز و گداز : ۳۸۵

۳۸۶ -

تذکرہ آصفیہ : ۹۷۰ -

مصنف شریف : ۱۲۳ -

تعلیقات بر حواشی میر زاہد : ۳۲۷ -

۱۰۷۹ ۱۰۷۹۷ ۱۰۸۱۵ ۱۰۹۲۰

۱۰۹۶۹ (دو تذکرے جلد اول) :

۱۱۷۷ ۱۱۸۳ ۱۳۱۸ ۱۳۱۹

۱۰۹۳۱ (دو تذکرے جلد دوم) :

۱۳۵۷ ۱۳۱۸ ۱۷۷۶ -

تذکرہ صبح وطن : ۱۰۲۳ -

تذکرہ عروس الانتکاز : ۹۸۰ -

تذکرہ عشق : ۳۶۳ ۳۶۶ ۳۶۶

۱۰۳۹۷ ۱۰۵۰۷ ۱۰۷۷۷ ۱۰۷۷۸

۱۰۷۹۹ (دو تذکرے) : ۲۸۳۸ -

۱۰۸۱۶ (دو تذکرے جلد اول) :

۱۰۹۲۹ (دو تذکرے جلد دوم) :

۱۳۱۸ ۱۵۶۲ ۱۷۷۵ ۱۷۷۶

۱۰۲۲ -

تذکرہ علماۓ ہند : ۹۳۰ -

تذکرہ کامران رام پور : ۱۰۲۳ -

تذکرہ گردیزی (دیکھیے تذکرہ رشتہ

گویاں) -

تذکرہ گل رعنا : ۱۳۱ ۱۳۳

لبنہ کراچی : ۳۴۲ ۳۴۲

لاہور : ۱۳۵ ۱۷۱۸ ۱۷۵۸ -

(تین تذکرے) : ۲۰۹ ۳۱۹ -

تذکرہ مختصر (ناہید) : ۸۲۹ -

تذکرہ مخطوطات ادبیات اردو حیدرآباد

دکن جلد اول : ۱۰۷۹ ۱۰۷۹۷

جلد سوم : ۱۰۷۹ ۱۰۸۰

۱۰۹۸ جلد چہارم : ۳۴۱

جلد پنجم : ۱۱۷۷ -

تذکرہ مسرت الخاں : ۱۳۵ ۱۷۷۳

۱۷۸۳ ۱۷۸۵ ۱۸۱۷ ۱۸۱۸

تعلیم الخلقاء : ۹۳۵ -

تکملة الشعر : ۵۵۶ -

تذکرے : ۷۳ -

تنقید اور تحریک : ۶۳۶ ، ۷۶۰ -

توریت : ۱۹۷ ، الواح ثوراة : ۳۸۸ -

تین تذکرے : ف : ۱۳۱ ، ۱۳۳ -

۲۰۹ ، ۲۸۵ ، ۳۶۳ ، ۵۶۳ -

۷۱۷ ، ۸۱۳ ، ۸۱۳ -

ج

جام جہاں نما ، شوق : ۷۵۸ -

جام جہاں نما ، معین الدین : ۹۹۰ -

۱۰۶۱ ، ۱۰۶۳ -

جاوید نامہ : ۵۷۹ -

جائزۂ غنوطات اودو ، جلد اول : ۲۰۹ -

۹۳۰ ، ۱۱۲۹ -

جذبہ عشق : ۹۹۶ ، ۱۱۲۳ ، ۱۱۲۷ -

قصہ : ۱۱۲۳ - ۱۱۲۵ ، در

قابل ذکر امور : ۱۱۲۵ -

۱۱۲۷ ، ۱۱۳۰ ، ۱۱۳۱ -

جلوۂ خضر ، جلد اول : ۱۲۵ ، ۱۳۲ -

۱۸۰ -

جنگ نامہ ، جلد حنیف : ۳۷ -

جواہر ترکیب : ۱۶۹ -

جہولئے : ۳۲۰ -

ج

چراغ ہدایت : ۱۵۲ ، ۱۷۷ ، ۳۸۵ -

۵۰۰ ، ۵۰۸ -

چراغ ہدایت ، ہدایت اللہ : ۹۱۷ -

چمنستان : ۱۶۵ -

چمنستان برکات : ۱۰۸۳ -

چمنستان رحمت الہی : ۹۰۰ -

۹۰۱ ، ۹۰۲ ، ۹۲۹ -

چمنستان شعرا : ۹۱ ، ۱۱۶ -

۱۱۸ ، ۱۵۰ ، ۱۷۹ ، ۲۳۰ -

۲۶۷ ، ۲۸۳ ، ۲۸۶ ، ۳۲۷ -

۳۰۲ ، ۳۰۷ ، ۳۱۸ ، ۳۹۳ -

۳۰۷ ، ۳۱۶ ، ۳۶۳ ، ۳۹۷ -

۵۲۸ ، ۵۶۰ ، ۶۶۹ ، ۷۷۰ -

۷۸۷ ، ۸۲۹ ، ۷۰۱ -

چہار درویش ، شوق : ۱۰۶۹ -

چہار عناصر ، نثر کے دل : ۱۲۵ -

۵۵۰ -

چہار گلزار شجاعت (قلمی) : ۷۸۲ -

ح

حبیب السیر : ۱۰۱۷ -

حیات جاوید ، حصہ دوم : ۱۰۶۹ -

حیات جلیل ، حصہ دوم : ۱۱۸ -

۱۸۰ -

خ

خدا کی نعمت : دیکھیے تفسیر مرادیدہ -

خریطہ جواہر : ۳۵۸ ، ۳۶۵ -

۳۶۶ -

خزانہ عاصمہ : ۱۷۵ -

خزینۃ الامثال : ۱۱۲۳ -

خطوط غالب : ۱۱۲۰ -

خم خالہ جاوید ، جلد سوم : ۹۷۷ -

خواجہ میر درد : ۷۶۰ -

خوشی سرکے زبیا : ۵۲۳ / ۶۵۰

جلد اول : ۲۴۹ / ۲۸۳

۵۵۸ / ۵۵۹ / ۵۱۴ / ۵۱۹

۸۱۳ / ۸۱۵ / ۸۱۶ / ۸۲۳

۹۲۸ / ۹۳۰ / جلد دوم : ۲۰۸ -

خیابان - شرح گلستان سعدی : ۱۵۳ -

د

داستان تاریخ اردو : ۱۱۲۹ -

دانی افروز : ۱۰۸۳ -

دواغات : ۱۱۲۸ -

دربائے عشق ، نثر (فارسی) : ۵۲۵ -

۵۴۲ / ۵۴۳ / ۶۲۸ -

دربائے لطافت : ۶۴۶ / ۸۵۸

۸۵۵ / ۱۰۰۴ / ۱۰۲۸ -

درہنگ : دہکنجے ڈرینگنگ -

دستور النصاحت : ۱۴۹ / ف ۲۵۸

۲۸۳ / ۲۸۵ / ۳۵۷ / ف ۳۰۷

۳۲۱ / ۳۶۳ / ۳۹۱ / ۵۰۱

۵۵۶ / ۵۵۷ / ۵۶۱ / ۵۶۳

۵۶۳ / ۶۴۶ / ۷۱۶ / ۷۱۹

۷۵۸ / ۷۵۹ / ۸۱۳ / ۸۱۴

۸۱۵ / ۸۲۳ / ۹۲۸ -

دستور القلم : ۱۰۶۱ -

دو ارتھبان/دو سخن : ۲۳۰ -

دو تذکرے : ۴۶۴ / جلد اول :

۱۱۶ / ۳۲۱ / ۷۱۹ / ۷۵۹

۸۱۵ / ۹۳۲ / ۹۷۷ / ۹۷۸

۹۷۹ / جلد دوم : ۲۸۳ / ۵۵۸

۸۱۳ / ۹۳۰ -

دوہرے : ۳۳۰ -

دو مجلس : ۱۰۳۰ / ۱۰۳۲ -

دیپک ہفتک : ۱۰۱۹ -

دیپاچہ ہدایت اردو : ۹۸۸ / ۹۸۹

۱۰۱۹ -

دیپاچہ دیوان آگاہ : ۹۸۸ / ۱۰۱۲

۱۰۱۹ -

دیپاچہ دیوان عزالت : ۹۸۸ -

دیپاچہ سودا : ۹۸۶ / ۹۸۹

دیپاچہ مثنوی رہاض الجناح : ۹۸۸

۱۰۱۰ / ۱۰۱۱ / ۱۰۱۲ / ۱۰۱۹

نسخہ کراچی : ۱۰۲۳ -

دیپاچہ مثنوی سیل ہدایت : ۶۶۳

۹۸۸ / ۱۰۰۸ / ۱۰۱۰

دیپاچہ مثنوی عبرت الغافلین : ۶۶۳ -

دیپاچہ مثنوی گلزار عشق : ۹۸۸

۱۰۱۲ / ۱۰۱۳ / ۱۰۱۹ -

دیپاچہ مثنوی محبوب القلوب : ۹۸۸

۱۰۱۲ / ۱۰۲۳ -

دیپاچہ مثنوی ہشت بہشت : ۹۸۸

۱۰۱۲ -

دیپاچہ مجموعہ رسائل : ۹۸۸ -

دیپاچہ موضع القرآن : ۹۹۷ / ۱۰۷۰ -

دیپاچہ فرائد در فرائد : ۱۰۱۱ -

دیوان آبرو : ۲۰۶ / ۲۰۷ / ۲۰۹

۲۱۰ / ۲۱۳ / ۲۳۰ / ۲۶۷

۳۸۰ -

دیوان آرزو : ۱۵۱ -

دیوان آرزو - دیوان سلیم کے جواب

میں : ۱۵۱ -

دیوانِ آرزو - دیوانِ فتانی کے جواب

میں : ۱۵۱ -

دیوانِ آرزو - دیوانِ کمالِ غوجندی

کے جواب میں : ۱۵۲ -

دیوانِ آزادِ بلگرامی (فارسی) : ۱۵۵ -

دیوان (بالر) آگہ : ۱۰۱۱ -

دیوانِ آفتاب (نایاب) : ۱۱۱۳ -

دیوانِ میر اثر : ۸۹۸ / ۸۱۵

- ۸۱۶

دیوانِ اشرف : نسخہ کراچی : ف

۲۸۹ - ۲۹۰ / ۲۹۱ / نسخہ

نجیب اشرف : ۲۹۰ / ۲۹۱ -

دیوانِ ایمان : ف ۹۷۱ / ۹۷۲ -

دیوانِ بیان : ۲۸۵ / ۳۰۸ / ۳۲۱ -

- ۳۸۵

دیوانِ بیدار : ۹۰۵ / ۹۲۹ / ۹۳۰ -

دیوانِ تاپان : ف ۱۳۱ / ف ۲۵۷

۳۸۶ / ۳۱۸ / ۳۸۵ / ۵۶۱ -

دیوانِ تراب : ۳۱۲ / ۳۱۳ / نسخہ

کراچی ف ۳۱۰ / ف ۵۳۸ -

دیوانِ جوش : ۹۷۸ / ۹۷۹ -

دیوانِ جهان دار : ۹۲۸ -

دیوانِ حاتم : ۳۳۵ / ۳۳۶ / ۳۵۱

نسخہ کراچی ف ۳۳۰ / ۳۳۱

۳۳۳ / ف ۳۳۵ / ۳۳۲

جدید ۶۶ -

دیوانِ حاتم فارسی : ف ۳۲۷ / ۳۳۳

نسخہ علی گڑھ : ۳۳۴ / ۳۳۵ -

دیوانِ حاتم قدیم : ۲۵ / ۵۳ / ۶۶

۲۰۲ / ۲۰۷ / ۳۰۱ / ۳۲۲

۳۵۰ / ۳۵۱ / ۳۹۳ / ۴۲۶

۳۴۷ / ۴۲۸ / ۴۲۹ / ۴۳۳

۴۳۸ / ۴۳۹ / ۴۴۰ / ۴۴۱

۴۴۲ / ۴۴۳ / ۴۴۴ / ۴۴۵

۴۴۶ / ۴۴۷ / ۴۵۵ / ۴۶۱

۴۸۵ / ۵۲۷ / ۵۳۵ / ۱۰۳۱

نسخہ رام پور : ۴۴۲ / نسخہ

کراچی : ۱۳۵ / ف ۳۸۵ / ۴۴۲

نسخہ لاہور : ۴۴۲ -

دیوانِ زلہ : شاہ حاتم : ۵۳ / ۲۰۲

۲۴۲ / ۲۶۱ / ۳۵۰ / ۳۵۲

۳۷۱ / ۳۸۳ / ۳۸۵ / ۴۲۶

۴۲۷ / ۴۲۸ / ف ۴۳۰ / ۴۳۳

۴۳۵ / ۴۳۶ / ۴۳۹ / ۴۴۱

۴۴۲ / ۴۴۳ / ۴۴۵ / ۴۴۶

۴۵۱ / ۴۵۰ / ۷۱۳ / ۷۶۵

۸۰۷ / ۱۰۳۱ / ۱۱۱۵ / ۱۱۳۰

مطبوعہ : ۲۰۸ / ۲۴۰ / ۲۸۳

۲۸۴ / ۳۵۷ / ۳۱۷ / ف

۳۳۵ / ۳۳۶ / ۳۳۷ / ۳۶۳

۵۶۰ / ۵۶۲ / متعدد قلمی نسخے :

۳۳۳ / ۳۳۵ / نسخہ رام پور :

۲۰۳ / ۲۹۳ / ۳۳۳ - ۳۳۴

۳۳۱ / ۳۳۲ / ۳۵۵ / ۵۲۷

نسخہ علی گڑھ : ۳۳۳ / نسخہ

کراچی : ۲۰۸ / ف ۳۳۱ / ف

۳۳۳ / ۳۳۴ / نسخہ لاہور :

۲۰۲ / ۲۰۴ / ۲۹۴ / ف ۳۲۷

۳۲۸ / ۳۳۳ / ف ۳۳۵ / ۳۳۲

دیوانِ سجاد : ۲۵۵ : ۲۵۶ : ف ۲۸۰ -

دیوانِ سلیم : (فارسی) : ۱۵۱ -
 دیوانِ سودا : ۶۶۵ : تاریخِ ترتیب :
 ۶۶۶ : ۵۸۲ : ۵۹۶ : فارسی :
 ۶۶۳ : ۶۶۸ : ۶۶۹ -

دیوانِ سوز : ۷۹۳ : ۸۱۵ -
 دیوانِ شفیعی شبرازی : (فارسی) :
 ۱۸۱ -

دیوانِ عزت : ف ۳۲۵ : ۳۲۶ -
 ۳۱۷ : ۳۳۱ : ۳۴۲ : ۱۰۲۲ :
 فارسی : ۳۲۶ : ۹۹۹ -

دیوانِ قائم : ۳۰۲ : ۳۰۵ : ۳۸۰ -
 دیوانِ فغان (انتخاب) : ۳۰۱ :
 ۳۰۶ : ۳۲۰ : فارسی : ۳۰۱ -
 دیوانِ فغانی (فارسی) : ۱۵۱ -
 دیوانِ قائم : ۸۱۳ -

دیوانِ شاهِ قمرت : ۹۱۰ : اول : ۹۱۱ :
 دوم : خطوط : ۹۰۹ : ۹۱۱ :
 نسخہ "کراچی" : ۹۳۰ -

دیوانِ کمالِ شجندی (فارسی) : ۱۵۲ -
 دیوانِ مینلا : ۲۳۲ : ۲۶۸ : ۳۰۷ :
 مرتبہ "نعم احمد" : ف ۳۰۶ :
 ۳۴۱ : مرتبہ "عبادت بریلوی" :
 ف ۳۰۶ -

دیوانِ مخلص (فارسی) : ۱۶۵ : ۱۶۶ -
 دیوانِ مظہر (فارسی) : ف ۳۵۹ :
 ۳۶۰ : ۳۶۱ : ۳۶۳ : ۳۶۵ :
 ۳۵۹ : ۳۸۵ : و خریطہ "جواہر" :
 ۳۱۵ : ۳۱۷ -

۳۳۳ : ۳۵۵ : ۵۲۷ : نسخہ
 لندن : ۳۲۸ : ۳۳۳ : ۳۳۴ :
 نسخہ "عمود آباد" : ۳۳۴ -
 دیوانِ زائدہ (فارسی) : ۳۳۵ -
 دیوانِ حسرت : چغتو (رباعیات) :
 ۳۸۹ -

دیوانِ حسرت (عظیم آبادی) : ۹۲۵ :
 ۹۳۱ : ۹۳۲ : دیوانِ اول :
 ۸۷۹ : تاریخِ تکمیل : ۸۸۳ : ۸۹۱ -
 دیوانِ حافظِ شبرازی : ۷۳۶ -
 دیوانِ حسن : خواجہ حسن :
 ف ۸۱۸ -

دیوانِ حسن (میر حسن : غلام
 حسن) : ۸۲۶ : ترتیب : ۸۲۷ :
 رنگِ تغزل : ۸۳۳ - ۸۳۵ :
 مزاجِ میر سے محافت : ۸۳۵ -
 ۸۳۷ : تقلیدِ سودا : ۸۳۸ :
 سوز کا رنگ : ۸۳۹ : کلامِ میر
 رائے : ۸۳۹ - ۸۴۱ -
 دیوانِ حسن شوق : ۳۳۹ -

دیوانِ حقیقت : ۱۱۳۳ -
 دیوانِ داؤد اورنگ آبادی : ۱۱۲۸ -
 دیوانِ درد : ۷۳۱ : ۷۵۹ : ۸۱۰ :
 نسخہ "لندن" : ۱۰۳۳ : فارسی دیوان :
 ۷۳۱ : شاعری کا آغاز : ۷۳۵ -
 دیوانِ درد مند : ۳۹۵ : فارسی :
 ۳۹۵ - ۳۹۶ -

دیوانِ دل : ۹۶۷ : ۹۷۹ -
 دیوانِ ولد : ۶۵۱ : ۷۶۶ -
 دیوانِ ریختی، آفاق و شہرت : ۱۰۸۳ -

دیوانِ ناجی : ۲۵۴ ، ۲۵۵ ، ۲۵۶

۲۵۵ : مرتبہ فضل الحق : ف

۲۱۱ ، ۲۸۲ : نسخہٴ پشمالہ :

۲۴۴ -

دیوانِ ناسخ ، دوم : ۵۵۷ -

دیوانِ میر : ۳۸۰ : مرتبہٴ اکبر

حیدری : ۵۵۷ ، ۵۵۸ ، ۵۶۳

۵۶۴ : نسخہٴ حیدر آباد

دکن : ۵۵۷ ، ۶۴۲ ، ۶۴۳

۶۴۷ : نسخہٴ لاہور : ۵۵۴

اول : ۵۵۴ ، ۶۰۸ ، ۶۱۱

۶۱۲ ، ۶۱۳ ، ۶۱۴ ، ۶۱۵

۶۱۶ ، ۶۱۷ ، ۶۱۸ ، ۶۱۹

۶۶۰ : نسخہٴ محمود آباد : ۵۵۴

دوم : ۵۵۴ - ۵۵۵ ، ۵۵۷

۶۰۸ ، ۶۱۹ : سوم : ۵۵۵

۵۷۷ ، ۶۱۱ ، ۶۱۳ ، ۶۱۴

۶۱۵ ، ۶۱۶ ، ۶۱۷ ، ۶۱۸

چہارم : ۵۰۳ ، ۵۲۰ ، ۵۲۱

۵۵۵ ، ۶۱۲ ، ۶۱۷ : نسخہٴ

محمود آباد : ۵۰۳ ، ۵۰۴ ، ۵۵۵

پنجم : ۵۲۰ ، ۵۵۶ ، ۶۱۳

ششم : ۶۰۸ ، ۶۱۱ ، ۶۱۲

۶۱۳ ، ۶۱۴ ، ۶۱۶ ، ۶۱۷

۶۱۹ : دیوانجہ : ۵۵۶ (تایاب) ،

دیوانِ زادہ : ف ۴۴۴ (تایاب) :

۵۵۶ : (فارسی) : ۵۲۵ ، ۵۴۲

۵۵۰ : مختلف خطوطات :

۵۵۰ : فارسی شاعری کی ابتدا :

۵۵۱ : فارسی و اردو کلام میں

محالیت : ۵۵۲ - ۵۵۳ : کلامِ بر

آسی کی رائے : ۵۵۳ -

دیوانِ وحشی یزدی (فارسی) : ۴۸۵ -

دیوانِ ولی : ۲۵ ، ۲۶ ، ۱۲۹

۱۸۷ ، ۱۸۸ ، ۱۸۹ ، ۲۰۲

۲۰۳ ، ۲۰۵ ، ۲۰۶ ، ۲۴۲

الثرات : ۲۸۸ - ۲۸۹ ، ۲۹۱

۲۹۹ : مضامین کا مجموعہ :

۳۰۴ - ۳۰۵ ، ۳۰۶ ، ۳۰۸

۳۲۱ ، ۳۸۰ ، ۴۳۶ ، ۱۰۴۹

مرتبہ ہاشمی : ۱۲۸ ، ۱۴۲

مطبع حیدری : ف ۴۴۲ ، مطبع

لوئکشر : ف ۲۹۲ ، خطوطہ :

۳۹۴ : نسخہٴ پنجاب : ۳۰۰ -

دیوانِ ہندم : ۴۲۱ -

دیوانِ یلین : ۳۷۸ ، ۳۸۲ ، ۳۸۶

۳۹۱ : ۳۱۷ ، ۳۱۸ -

دیوانِ یک رو : ۲۶۹ ، ۲۷۰

۲۷۲ ، ۳۰۶ : نسخہٴ لندن : ۲۸۵ -

ج

ڈرنیکنگ : ۸۷۱ -

ڈکشنری آف انگلش اینڈ ہندوستانی :

۱۰۶۵ -

ڈ

ڈکٹر میر : ۱۷۷ ، ۲۸۵ ، ۵۰۲

ف ۵۰۴ : ف ۵۰۵ ، ۵۰۶

۵۰۷ ، ۵۰۸ ، ۵۰۹ ، ۵۱۱

۵۱۲ ، ۵۱۳ ، ۵۱۵ ، ۵۱۸

۵۲۳ ، ۵۲۴ ، ۵۲۵ ، ۵۳۰

- ۱۵۳ ، نسخہ کراچی : ۱۷۸
- ۶۵۵
- رسالہ جامِ جهان نما : ۱۹۹۰ : ۱۰۳۱
- ۱۰۳۲
- رسالہ جواب و سوال : ۹۹۹ -
رسالہ حریتِ لغتا (فارسی) : لایاب
- ۷۳۱ ، ۷۳۵
- رسالہ دائرِ سخن : ۲۵ ، ۳۷ ، ۱۳۱
۱۵۳ ، ۱۵۸ ، ۱۷۷ ، ۱۷۸
- ۸۷۲ ، ۶۵۵
- رسالہ در عروض و قافیہ ہندی : ۸۳۲ -
رسالہ در فنِ عروض : ۹۳۷ -
رسالہ در ذل (فارسی) : ۷۲۳
۷۲۶ ، ۷۳۱ ، ۷۳۳ ، ۷۳۵
- ۸۰۰ ، ۷۶۰ ، ۷۵۸ ، ۷۳۰
- رسالہ در ذکرِ مہمانِ ہندوستان
(فارسی) : ۱۶۰ -
- رسالہ راحتِ جان (منظوم) : ۱۰۱۲ -
رسالہ سلطانِ عشق : ۹۳۵ -
رسالہ سوزِ دل (فارسی) : ۷۳۱ ، ۷۳۵
- رسالہ شمعِ محفل (فارسی) : ۷۳۱ ، ۷۳۳
۷۳۳ ، ۷۳۰ ، ۸۰۰ ، ۸۱۵
- ۹۸۶
- رسالہ عبرتِ القافین : ۶۵۹ ، ۶۶۶
مترجات : ۶۶۵ ، وچتر تصنیف :
۶۶۵ - ۶۶۶ ، فنِ شاعری کے
نکات : ۶۶۷ ، ۷۱۶ -
رسالہ عروض و قافیہ : ۹۷۱ -
رسالہ عروضِ ہندی : ۹۷۶ ، ۹۷۹ -

- ۵۰۲ ، ایک تاریخی ماحذ : ۵۰۳
سالِ تصنیف : ۵۰۳ ، نسخہ انارک :
۵۰۳ ، نسخہ رام پور : ۵۰۳
۵۰۳ ، نسخہ گوالیار : ۵۰۳
نسخہ لاہور : ۵۰۳ ، ۵۰۲
مبصرِ تالیف : ۵۰۵ ، مقامِ تالیف :
۵۰۵ - ۵۰۶ ، مقصد : ۵۰۶
گروہ ہندی : ۵۰۷ ، واقعات کا لحظہ
اندراج : ۵۰۷ ، ملازمتیں : ۵۰۷
تصوف کا رجحان : ۵۰۷ - ۵۰۸
الذاز بیان : ۵۰۸ ، کچھ لطیفے :
۵۰۹ - ۵۵۰

}

- رامخ : ۹۷۷ -
راگِ مالا (فارسی) : ۳۰۲ -
رامائن : ۸۵۵ -
رباعیات در تعریفِ اہلِ حرمت : ۳۸۱ -
رکنِ ہیم : ۱۰۱۹ -
رس چندرکا : ۹۹۳ ، ۱۰۸۳ ، ۱۰۸۵ -
رسالہ آبرِ مرد (فارسی) : ۷۳۱ ، ۷۳۳
۷۳۳ ، ۷۵۷ ، ۷۵۸ ، ۷۶۰
- ۸۰۰
- رسالہ اربعہ (فارسی) : ۷۳۳ ، ۷۳۵ -
رسالہ اسرارِ الصلوٰۃ (فارسی) : ۷۲۷ ، ۷۳۱
۷۳۱ ، فرائضِ نماز پر بحث : ۷۳۱
فارسی شاعری کا آغاز : ۷۳۱ ، ۷۳۱
- ۷۸۷ ، ۷۷۱
- رسالہ امواجِ البحار : ۹۳۵ -
رسالہ کنبہ القافین : ۲۳ ، ۲۴

روضۃ الشہدا : ۹۸۹ ، ۱۰۲۹ ،
- ۱۰۲۸ ، ۱۰۲۹ -

روضۃ الشہدا (منظوم ولی ابلوری) :
- ۱۰۱۶ -

روضۃ الحفا : ۱۰۱۷ -

ریاض الاذکار : نسخہ ہشم : ۹۰۵ ،
- ۹۳۷ ، ۹۷۸ -

ریاض الجناح : ۹۸۳ -

ریاض النصحا : ۲۷۵ ، ۸۷۳ -

ز

زئل نامہ (دیوان جعفر زئی) : ۱۰۹ ،
- ۱۱۲ -

زر جعفری : ۹۱ ، ۱۱۷ -

س

ساق نامہ : سے دل : ف ۱۲۳ ، ف
- ۱۲۵ -

ساق نامہ : شاہ حاتم : ۳۹۳ ، ۳۳۱ ،
- سنہ تصنیف : ۳۳۲ -

ساق نامہ : حزیں : ۳۹۰ -

ساق نامہ : دودست : ۳۲۷ ، ۳۲۸ ،
- ۹۳۹ -

ساق نامہ : عزلت : متدرجات : ۳۲۷ ،
- ۳۲۸ ، ۳۹۳ -

ساق نامہ : عشق : ۹۳۵ ، ۹۳۹ -

ساق نامہ : ظہوری : ۱۵۲ -

ساق نامہ : میر : ۹۲۰ ، ۶۳۱ -

سب رس : ۹۹۳ -

السیمۃ السیارہ : ۱۷۵ -

سہیل ہدایت : ۶۶۷ -

رسالہ عوارض ہندی (فارسی) : ۹۱۵ ،
- ۱۰۰۰ ، ۱۰۲۱ -

رسالہ تفریح المعین : نسخہ گراچی :
- ۳۱۰ ، ۳۳۱ ، ۳۳۲ ، ۱۰۶۶ -

رسالہ ثانیہ : ۹۶۳ -

رسالہ من جیون (منظوم) : ۱۰۱۲ -

رسالہ من درین (منظوم) : ۱۰۱۲ -

رسالہ من دیبک (منظوم) : ۱۰۱۲ -

رسالہ من موہن (منظوم) : ۱۰۱۲ -

رسالہ من ہرن (منظوم) : ۱۰۱۲ -

رسالہ لالہ درد (فارسی) : ۷۲۶ ،
۷۳۱ ، ۷۳۳ ، ۷۳۵ ، ۷۵۸ ،
- ۷۵۹ ، ۷۶۰ ، ۸۰۰ ، ۹۸۶ -

رسالہ لالہ عبدالہب : ۷۲۷ ، ۷۳۲ -

رسالہ واردات (فارسی) : ۷۳۱ ،
۷۳۲ ، ۷۳۵ ، ۷۳۶ ، ۷۷۲ ،
- ۸۰۰ ، ۸۰۲ ، ۹۸۶ -

رسالہ واقعات درد : دیکھیے رسالہ
نالہ درد -

رسالہ ہوش الخزا : نسخہ لاہور :
- ۷۲۳ ، ۷۵۷ ، ۸۰۲ -

رقعات یدل : ۱۲۵ -

رقعات گرامات سعادت : --- : ۳۶۶ -

رقعات خلص : ۱۶۵ -

روح یدل : ف ۱۲۳ -

روثر روشن : ۹۱ ، ۱۱۷ ، ۱۳۱ -

روضۃ الاسلام (منظوم) : ۱۰۱۱ -

روضۃ الاطہار (منظوم) : ۱۰۱۶ -

روضۃ الشہدا (فارسی) : ۶۸ ، ۹۸۴ ،
- ۹۹۰ ، ۱۰۳۲ ، ۱۰۳۳ ، ۱۰۸۸ -

روضۃ الشہدا (منظوم حایر) : ۳۲۰ -

ستاره یا بادپان : ۱۱۲۹ -

سخن شعرا : ۱۵۳ / ۲۸۳ / ۱۹ -

- ۳۳۱

سرایا سخن : ۱۱۲۳ -

سراج القلبات : ۱۵۲ -

سراج سنیر : ۱۵۳ -

سراج ویاچ : ۱۵۳ -

سردار نامہ شطرنج : ۹۷۱ -

سرگزشت حاتم : ۳۳۱ / ۳۶۲ -

- ۳۶۳

سرو آزاد : ۹۲ / ۱۱۷ / ۱۱۸ / فک

۱۲۸ / فک ۱۳۳ / ۱۳۲ / ۱۳۳

۱۵۰ / ۱۵۳ / ۱۵۵ / ۱۵۶

۱۵۷ / ۲۸۵ / ۳۲۶ / ۳۳۲

۳۶۰ / فک ۳۹۳ / ۴۱۴ / ۴۱۵

۴۱۸ / ۵۲۶ / ۵۶۰ / ۱۰۳۱ -

سفیرالبدیع غفران : فک ۱۳۱ / ۱۶۶

۱۷۹ / ۱۰۷۶ / ۱۰۸۱ -

سفینہ خوش گو : ۳۹ / ۱۱۷ / فک

۱۲۸ / ۱۳۲ / ۱۳۳ / ۱۶۲

۱۷۶ / ۱۷۷ / ۱۷۸ / ۱۷۹

۲۰۹ / ۲۳۹ / ۲۴۰ -

سفینہ ہندی : ۱۳۳ / ۱۳۴ / ۳۴۰

۳۱۶ / ۵۱۵ / ۵۵۹ / ۷۱۹

۸۲۰ / ۸۵۲ / ۹۲۷ / ۹۲۸ -

سکھیاں : دیکھیے گنہ سکرلیاں -

- ۲۰۰

سمنوٹا سمنوٹا : ۱۰۶۵ -

سوانح قاسمی : فک ۱۰۹۳ -

سوانحات ملاطین اردو : جلد اول :

- ۵۵۹

سودا : ۷۱۷ / ۷۲۰ / ۷۲۱ / فک

- ۷۶۹

سہ اثر ظہوری : ۱۰۰۹ -

سہاست نامہ : ۳۰ -

سیر اولیا : ۱۱۳۱ -

سیر المناخرین : ۷۲۴ / ۷۵۸ / جلد

دوم : ۱۶ / ۱۱۷ / ۳۰۶ / ۳۰۷

۳۳۰ / ۳۱۸ / جلد سوم : ۱۶ /

- ۳۵۷ / ۴۰۷

ش

شاہ نامہ فردوس : ۳۰ / ۷۶ / ۶۴۲

۸۵۶ / ۸۵۷ / ۸۵۸ -

شاعر غریباں : ۳۲۱ / فک ۳۰۷ -

شجاع الشمس : دیکھیے عجائب

القلمس -

شرح قصائد عربی : ۱۵۳ -

شرح کلی گشتی (لایاب) : ۱۵۳ -

شرح مختصر المعانی (لایاب) : ۱۵۳ -

شطرنج گہیر : ۳۲۷ -

شعر العجم : جلد چہارم : ۲۸ -

شعر الہند : ۳۹۷ / ۷۷۵ -

شعلہ عشق ، اردو اثر ، (لایاب) :

- ۶۶۳ / ۶۶۴

شکوہ زار : ۱۵۳ -

شکوہ محبت : ۱۱۰۹ -

شمس الہیان : ۱۰۰۳ / مفید لالیف :

۱۰۰۴ / اردو عبارات کی تشریح :

- ۱۰۰۵ / ۱۰۰۶ / ۱۰۲۲ -

ع

شوق افزا، نسخہٴ حیدر آباد سندھ :
۱۳۲، اول دکنی کے اثرات : ۳۲۱۔
شو متگھ سروج : ۱۰۸۳۔

ص

صبح گلشن : ۵۳۲ / ۱۰۲۲۔
صبح لوبار : ۱۰۱۱۔
صحفِ ابراہیم، نسخہٴ برلن : ۱۳۳۔
صنم کدہٴ چین (فارسی) : ۱۱۲۳ / ۱۱۳۰۔
صفت الامنان : ۳۸۲۔
سویہ شمال و مغرب کے اخبارات و
مطبوعات : ۱۰۶۸ / ۱۰۴۰۔

ض

ضوابطِ انگریزی (فارسی) : ۱۰۹۳۔

ط

طبقاتِ سخن : ۳۹۷ / ۷۷۵۔
طبقاتِ الشعراء : ۱۳۲ / ۱۳۵،
۲۰۳ / ۲۵۷، ۲۷۳ / ۳۹۵،
۳۱۶ / ۳۱۹، ۳۲۶ / ۳۹۷،
۵۵۳ / ۵۶۳، ۷۵۹ / ۷۷۵،
۸۱۳ / ۸۱۳، ۹۲۹ / ۱۰۱۹۔
طبقاتِ الشعراءِ ہند : ۳۴۱ / ۵۶۰،
۷۷۵ / ۸۲۰، ۹۶۳ / ۱۰۲۹،
۱۰۴۱ / ۱۰۶۸، ۱۰۷۲۔
طریقہٴ خداوردی : ۱۷۵ / ۳۹۰۔
طلسر ہوش رہا : ۱۱۰۴۔

عجائبِ عالمہٴ لائفہ : ۱۰۶۱۔

عجائبِ القصص : ۴۱ / ۹۸۵،
۹۸۶ / ۹۸۷، ۹۸۷ / ۹۹۵، ۹۹۶ /
۱۱۱۲، سببِ تالیف : ۱۱۱۳۔
۱۱۱۳، نسخہٴ لاہور : ۱۱۱۳،
اسلوب : ۱۱۱۳، پلاٹ : ۱۱۱۵ تا
۱۱۱۸، اس دور کی معاشرت کا
اظہار : ۱۱۱۸ / ۱۱۱۹، لٹری
خصوصیت : ۱۱۱۹ / ۱۱۲۱،
زبان : ۱۱۲۱ / ۱۱۲۲، ۱۱۲۵ /
۱۱۲۷، ۱۱۲۹ / ۱۱۳۰۔
عطبہٴ کبریٰ : ۱۵۳۔

علاجِ الامراض : ۱۰۶۱۔

علم الکتاب : (فارسی) : ۷۳۲،
ماخذ : ۷۳۲، سند تصنیف :
۷۳۲، ترتیب : ۷۳۲ - ۷۳۳،
موضوع : ۷۳۳، بنیادی باتیں :
۷۳۳ - ۷۳۵، ۷۳۷ / ۷۵۷،
۷۵۸ / ۷۵۹، ۸۱۰ / ۸۱۲،
۸۱۵ / ۹۸۶۔
علم و عمل، جلد اول : ۱۰۶۹ /
۱۰۷۰، ۱۱۲۹۔
علمی نقوش : ۳۱۸ / ۶۳۷۔
عقائدِ آگہ : ۱۰۱۱۔

عقدِ ثریا : ۱۳۳ / ۱۳۵، ۱۸۰ /
۳۵۷، ۳۲۵ / ۳۲۷، ۳۲۷ / ۳۶۲،
۳۶۳ / ۳۶۳، ۵۵۱ / ۵۶۳،

نہرست خطوط آکسفورڈ یونیورسٹی :

- ۲۰۵

نہرست خطوط الجینز ترقد اردو

پاکستان ، گواچی : ۲۰۶ ، جلد

اول : ۲۰۶ ، ۲۰۷ ، ۲۰۸

۲۰۸ ، ۲۰۹ ، ۲۱۰ ، ۲۱۱ ، ۲۱۲

- ۱۰۶۸

نہرست خطوط شفیع : ۵۶۲ -

فیض میر : ۵۲۵ ، ۵۲۶ ، ۵۲۷ - ۵۲۸

وجہ تصنیف : ۵۲۸ ، منقوجات :

۵۲۸ - ۵۲۹ ، انداز تحریر :

۵۲۹ ، میر حسن کی رائے : ۵۲۹ -

۵۲۹ ، ۵۳۰ ، ۵۳۱ ، ۵۳۲

ق

قاموس المشاہیر : جلد اول : ۱۱۷ -

ف ۳۹۳ -

قدیم اردو : ۱۰۷۱ -

قدیم قلمی بیاض : ۱۱۷ -

قرآن شریف : ۲۵۳ ، ۳۸۶ ، ۳۸۸ -

۷۲۵ ، ۷۲۶ ، ۷۲۷ ، ۷۲۸ -

۹۹۱ ، ۹۹۲ ، ۱۰۲۵ ، ۱۰۳۲ -

۱۰۳۳ ، ۱۰۳۴ ، ۱۰۳۵ ، ۱۰۵۲ -

۱۰۵۳ ، ۱۰۵۴ ، ۱۰۵۵ ، ۱۰۵۶ -

۱۰۶۳ ، ۱۰۶۴ ، ۱۰۸۳ ، القرآن

الحکیم مع ترجمہ شاہ عبدالقادر :

۱۰۷۰ ، قرآن مجید مع ترجمہ شاہ

رفیع الدین و مولانا اشرف علی

تہالوی : ۱۰۷۰ ، قرآنی امثال :

۹۹۲ ، قرآنی انداز بیان : ۹۹۲ -

- ۹۳۹ ، ۷۲۰ -

مہاد السعادت : ۱۰۹۳ -

عمدۃ منتخبہ : ۱۲۷ ، ۱۲۸ ، ۱۲۹ -

۹۱۸ ، ۹۳۱ ، ف ۹۶۳ ، ۹۸۰ -

۹۹۸ ، ۱۰۳۰ ، ۱۰۸۱ -

- ۱۱۲۸

عیارستان : ۲۰۶ ، ۳۳۰ ، ۶۳۷ -

عیار الشرا : ۲۸۵ ، ۹۱۸ ، ۹۳۱ -

ط

طراپ اللغات ، نسخۂ گواچی :

۱۵۲ ، ۱۵۳ ، ۱۵۴ ، ۱۵۵ -

- ۱۷۸

ی

فارسی شاعری کا اثر اردو شاعری پر :

- ۳۷

فائز دہلوی اور دیوان فائز : ۲۰۸ -

- ۳۳۰

فائز : ۵۸۶ ، ۵۹۳ -

فتح نامہ نظام شاہ : ۳۳ -

فتوحات : ۷۳۹ -

فرالد فر لرائد : ۱۰۱۱ -

فرہنگ اردو : ۹۸۸ -

فسانہ عجائب : ۸۳۳ ، ۸۷۱ -

۹۹۳ ، ۱۱۰۱ ، ۱۱۰۸ -

فصل در شعر آشوب : ۳۸۱ -

فیوض الحکم : ۸۳۳ -

فہر علم زبان : ف ۹۷۱ -

فادری : ۱۰۲۵ - تفسیر شاہ سراہ
 اللہ : ۹۸۳ - ۹۸۵ - ۹۸۶ - ۹۹۰
 ۹۹۱ : ۱۰۳۳ - اشاعت : ۱۰۰۳
 جلی اردو تفسیر : ۱۰۰۳ - وجہ
 تالیف : ۱۰۳۵ - خطباتہ انداز :
 ۱۰۳۶ - ۱۰۳۸ - زبان : ۱۰۳۸ -
 ۱۰۳۹ - ۱۰۶۰ - ۱۰۶۹ - ۱۰۷۷
 ۱۰۷۹ - ۱۰۹۲ - ۱۱۲۷ : مطبوعہ :
 ف : ۱۰۳۶ - نسخہ لاہور : ۹۹۷
 ف : ۱۰۳۶ - ۱۰۶۹ - تفسیر ہندی :
 ۹۸۹ - ۹۹۸ - ۱۰۲۵ - تفسیر
 بارہ عم : ۹۸۳ - ۱۰۳۳ -
 نصیر الطائف : ف : ۵۵۰
 قصہ "ضوان شاہ روح الذا : (دیکھیے
 مثنوی گلزار عشق) -
 قصہ "ولگین : ۹۹۳ -
 قصہ "بے نظیر و بدر منیر : (دیکھیے
 مثنوی سحر الیاس) -
 قصہ "چهار درویش : ۸۵۶ - ۱۰۹۷
 - ۱۰۹۸
 قصہ "حاتم طائی : ۱۰۸۲ - ۱۰۸۸ -
 قصہ "ملک ہمد و گیتی امروز : (دیکھیے
 نو آئین ہندی) -
 قصہ "سہرا فرور و دل بر : ۵۷
 ۹۸۵ - ۹۸۶ - ۱۰۳۰ - ۱۰۸۲
 ۱۰۸۳ - ۱۰۸۳ - ۱۰۸۶ - قصہ :
 ۱۰۸۶ - ۱۰۸۷ - نصیحت نامہ :
 ۱۰۸۷ - ۱۰۸۸ - مثنوی سحر
 الیاس اور دوسری داستانوں سے
 مائلت : ۱۰۸۸ - تصویر عشق :

قرآنی محاورات : ۹۹۲ - بارہ عم :
 ۹۸۳ - ۹۹۰ - ۱۰۳۰ - سورۃ
 بقرہ : ۹۸۹ - ۹۹۱ - ۱۰۵۰ -
 سورۃ فاتحہ : ۵۳۸ - ۹۸۳ - ۹۸۹
 سورۃ قل یا ایہا الکافرون : ۵۳۸ -
 ۵۳۹ - اردو تشریحی ترجمہ حکیم
 محمد شریف : ۱۰۶۹ - اردو ترجمہ
 شاہ رفیع الدین : ۹۹۱ - ۱۰۵۰
 پہلا اردو ترجمہ : ۱۰۵۲ - ۱۰۵۳
 سنہ تکمیل : ۱۰۵۳ - لفظ بہ لفظ
 ترجمہ : ۱۰۵۳ - سرسید کی رائے :
 ۱۰۵۳ - فارسی اصمت : ۱۰۵۳
 ۱۰۷۷ - ترجمہ "قرآن الہ شاہ
 عبدالقادر موسوم بہ موضح القرآن :
 ۹۸۳ - ۹۸۵ - ۹۹۱ - ۱۰۵۳ -
 ۱۰۶۰ - پیش نظر امور : ۱۰۵۳ -
 ۱۰۵۵ - وضاحتی ترجمہ : ۱۰۵۵
 ۱۰۷۷ - ۱۰۷۹ - ۱۱۱۵ - ۱۱۲۷
 فارسی ترجمہ از شاہ ولی اللہ :
 ۱۰۵۲ - ۱۰۵۳ - ترجمہ سورۃ
 لہب : ۱۰۵۷ - ترجمہ سورۃ
 یوسف : ۱۰۵۶ - ۱۰۵۷ - تفسیر
 حسینی جواہر التفسیر فارسی واعظ
 کاشفی : ۱۰۲۶ - تفسیر شاہ حقانی :
 ۱۰۶۰ - تفسیر رفیعی : ۹۹۱
 ۱۰۵۰ - تفسیر سورۃ بقرہ : ۱۰۵۰
 انداز : ۱۰۵۰ - ۱۰۵۱ - تفسیر
 مراد بہ اور تفسیر رفیعی کا فرق :
 ۱۰۵۱ - ۱۰۵۲ - ۱۰۶۹ - ۱۰۷۷
 ۱۱۱۵ - تفسیر قرآن ہمد بابا

- ۱۰۸۹ : گردارون کے نام :
 ۱۰۸۹ : زبان : ۱۰۸۹ - ۱۰۹۰ :
 بیان : ۱۰۹۰ - ۱۰۹۱ : اپہت :
 ۱۰۹۲ - ۱۰۹۳ : مختلف ہولیوں
 کے اثرات : ۱۰۹۳ : ۱۱۱۵ :
 ۱۱۲۰ : ۱۱۲۸ :
 قصہ و احوال و وسیلہ : ۹۸۵ : ۹۸۶ :
 ۹۹۲ : ۹۹۳ : ۱۰۳۰ : ۱۰۴۳ :
 ۱۰۴۵ : بر عظیم کی پچاس سالہ
 تاریخ : ۱۰۴۶ : زبان و بیان :
 ۱۰۴۷ : ابتدائی خصوصیت :
 ۱۰۴۷ : ۱۰۸۱ :
 قصیدہ در مدح آصف الدولہ : سودا :
 ۶۹۲ : قائم : ۷۸۵ -
 قصیدہ در مدح امیر الامراء : قائم :
 ۷۸۵ -
 قصیدہ در مدح ہشت خان خواجہ سرا
 از سودا : ۶۹۲ -
 قصیدہ تضحیک روزگار (شہر آشوب)
 سودا : ۶۳۸ : ۶۳۹ : ۶۸۶ :
 ۶۹۹ : ۷۰۱ : ۷۰۲ : ۷۰۳ :
 ۷۰۵ : ۷۰۶ :
 قصیدہ جلوس آصفی : ایمان : ۹۷۳ -
 قصیدہ در مدح سر قراز الدولہ : سودا :
 ۶۸۹ -
 قصیدہ در مدح سیف الدولہ : سودا :
 ۶۹۲ : ۷۲۹ :
 قصیدہ در مدح شاہ زادہ سلیمان شکوہ :
 قائم : ۷۸۵ -
 قصیدہ در شکایت نقای باران : میر :

- ۶۴۲ -
 قصیدہ شہر آشوب : سودا : (دیکھیے
 قصیدہ تضحیک روزگار) -
 قصیدہ در مدح عباد الملک : سودا :
 ۶۹۱ -
 قصیدہ در مدح مرزا رفیع السودا :
 قائم : ۷۸۶ -
 قصیدہ سہتایہ : ایمان : ۹۷۳ -
 قصیدہ در مدح میر بخشی ہندوستان :
 قائم : ۷۸۵ -
 قصیدہ در مدح نواب نعمت اللہ خان :
 قائم : ۷۸۶ -
 قصیدہ در ہجو امپ : ۶۸۶ -
 قصیدہ در ہجو شخصے گدہ منصف
 بود : سودا : ۷۰۰ : ۷۰۳ -
 قصیدہ در ہجو مولوی ساجد : سودا :
 ۷۰۰ : ۷۰۳ -
 قصیدہ در منقبت حضرت فاطمہؑ :
 سودا : ۹۹۱ -
 قصیدہ در منقبت حضرت علیؑ :
 سودا : ۶۸۹ -
 قصیدہ در منقبت جناب مرتضوی :
 قائم : ۷۸۵ -
 قصیدہ در منقبت امام علی موسوی رضا
 ۸۸۲ -
 قصیدہ در منقبت حضرت سیدی الہادی :
 سودا : ۶۹۱ -
 قصیدہ در لغت حضرت سرور کائناتؑ :
 قائم : ۷۸۵ -
 قطعات تاریخ نسخہ گزراہی : ۷۵۸ :

۱۳۳ -

- کلیات طلیات : ۳۶۶ ، ۳۱۵ ، ۳۱۶ -
 کلیات جرأت : جلد دوم : ۸۱۳ ،
 ۸۱۴ ، ۸۱۵ -
 کلیات جعفر زلی : ۹۲ ، ۹۳ - نسخہ
 لندن : ۱۱۷ ، ۱۹۶ -
 کلیات حسرت : جعفر علی : ۳۰ ،
 ۳۸۱ ، ۳۸۵ ، ۸۵۸ ، ۸۵۹ ،
 ۸۸۰ ، ۸۸۲ ، ۸۸۳ ، ۸۸۴ -
 دیوان رباعیات حسرت : ۸۸۳ ،
 فصل در شعر آشوب : ۸۸۳ ،
 اسطہ گراچی : ۹۲۸ -

کلیات حضرت رکن الدین عشق اور
 ... شاعری : ۹۵۶ -

- کلیات واسخ : ۹۴۵ ، ۹۴۷ ، ۹۴۸ -
 کلیات سودا : ۳۸۳ ، ۶۳۰ ، ۶۳۱ ،
 ۶۹۹ ، ۷۰۹ ، ۷۶۹ ، ۷۷۰ -
 مرتبہ آسی : ۶۷۰ ، الحاقی کلام :
 ۶۷۰ ، جدید ترتیب : ۶۷۰ ،
 ۶۸۶ ، جلد اول : ۷۱۸ ، جلد
 دوم : ۶۳۷ ، ۷۱۶ ، ۷۱۹ ،
 ۷۲۰ ، ۱۰۲۲ - پھلا ایڈیشن
 مرتبہ آسی : ۶۷۰ ، الحاقی کلام :
 ۶۷۰ ، ۶۸۶ ، جلد دوم : ۹۲۸ ،
 — مرتبہ صدیق ، شمس الدین :
 ۶۷۰ ، جلد اول : ۷۱۷ ، ۷۲۰ ،
 ۸۱۵ ، جلد دوم : ۷۲۰ ، ۷۵۹ ،
 ۸۱۵ - کلیات سودا بہ خط
 سودا : ف ۶۶۹ ، اسطہ الہیا
 آنس (رچرڈ جانسن) : ۶۶۹ ،

۸۱۵ -

- قطعہ تعریف اسپ ، میر : ۶۳۶ -
 قطعہ دیوان سودا : ۷۱۹ -
 قطعہ ہجو خواجہ سرا ، میر : ۶۳۶ -
 قطعہ ہجو 'مرید شیخ ہوا' ، سودا :
 ۷۰۵ -

ک

- کارنامہ میر : ۲۲ -
 کاشف الحقائق ، جلد دوم : ۷۲۰ ،
 ۹۷۸ -
 کاشف المشکوٰۃ : ۱۰۶۱ -
 کتب : ۳۴۰ -
 گزہل کتھا : ۶۸۱ ، ۷۵۷ ، ۷۵۸ ، ۹۸۳ ،
 ۹۸۵ ، ۹۸۷ ، ۹۸۹ ، ۹۹۰ ،
 ۹۹۷ ، ستہ تعریف : ۱۰۲۶ ،
 وجہ تالیف : ۱۰۲۷ - ۱۰۲۹ ،
 نسخہ امیرنکر : ۱۰۳۱ ، ۱۰۳۲ ،
 مجالس : ۱۰۳۲ - ۱۰۳۳ ، زبان و
 بیان : ۱۰۳۴ - ۱۰۳۵ ، ماحول :
 ۱۰۳۵ - ۱۰۳۶ ، دو واضح السلیب
 بیان : ۱۰۳۶ - ۱۰۳۸ ، مختلف
 بولیوں کے اثرات : ۱۰۳۸ -
 ۱۰۳۹ ، زبان و بیان : ۱۰۳۱ ،
 ۱۰۶۸ ، ۱۰۷۱ ، ۱۰۷۹ ، ۱۰۹۲ ،
 ۱۱۰۲ ، ۱۱۳۱ -

- حکرت رس چنگرکا : ۱۰۸۵ -
 کلام اللہ : دیکھیے قرآن شریف -
 کلام مجید : دیکھیے قرآن شریف -
 کلام سودا : ف ۷۱۰ -
 کلمات الشعرا : ۱۲۹ ، ۱۴۰ ، ۱۴۱ ،

- ۸۲۶ - ۸۲۸ - ۸۲۹ - ف
مدرجات : ۸۲۷ - ۸۲۸ - ۸۲۹ - نسخه
لندن : ۸۳۱ - ۸۴۲ - ۸۵۳ -
۸۵۴ -
گمپرینو اسطی اوف نور طرز مرصع :
۱۱۲۸ -
کیمه سگریان : ۳۳۰ -
کیلاک اوف دی عربیک ، پرشین ایند
هندستانی سنوسگریٹ : ۲۰۵ -
۲۰۸ - ف ۲۵۵ - ۲۸۳ - ۲۸۵ -
۳۱۹ - ۳۶۲ - ۳۶۳ - ۵۳۴ -
۵۶۳ - ۸۱۳ - ف ۸۱۸ - ۸۵۳ -
۹۲۸ - ۱۱۳۰ -
کلیت العارفین : ۹۵۵ -
گمپرینو اسطی اوف انڈیا ، جلد
چهارم : ۱۶ - ۱۱۵ -

ک

- کرماتیکا الفونستاکا : ۱۰۶۵ -
کلر رونا : ۳۲۱ - ۳۹۷ - ۷۷۵ -
۹۲۹ - ۹۰۲ -
کل عجائب : ۱۷۳ - ۱۸۰ - ۳۹۷ -
کلفستہ اسرار : ۱۶۵ -
کلفستہ گفتار : ۹۷۱ - ۹۷۲ -
کلفستہ مجلس : ۱۰۸۳ -
گلزار آمیزہ : ۹۷۱ -
گلزار عشق : ۱۰۱۱ -
گلزار ابراهیم : ۲۷۳ - ۳۹۴ - ۳۹۵ -
۳۱۹ - ۳۲۰ - ۳۹۷ - ۵۶۲ -
۸۱۵ - ۹۳۰ - ۹۳۱ - ۹۳۷ -

- ۶۵۰ - ۶۸۶ - ۷۶۸ - ۷۶۹ -
۷۹۶ - - نسخه عربیہ گنج :
۶۶۹ - نسخه گزراہی : ۷۲۰ -
کلیات طیش : ۱۰۰۴ -
کلیات عشق : ۱۰۲۱ -
کلیات عشق : ۱۰۰۰ -
کلیات ناز : نسخه آج : ۲۰۴ -
نسخہ دہلی : ۲۰۴ - نسخه گزراہی :
۲۰۲ - نسخه لاہور : ۲۰۴ -
کلیات فدوی : ۹۳۱ - ۹۷۶ - ۹۷۷ -
کلیات قائم : ۳۵۵ - ۳۸۱ - ۷۶۶ -
۷۶۷ - ف ۷۶۹ - ۷۷۱ - جلد
اول : ۷۷۰ - ۷۹۲ - ۸۱۲ - ۸۱۳ -
۸۱۴ - جلد دوم : ۷۶۹ - ۸۱۲ - ۸۱۳ -
۸۱۴ -
کلیات طلس : (قلوس) : ۱۶۶ -
کلیات میر : ۳۰ - ۳۷۵ - ۳۸۵ -
۵۱۳ - ۵۲۵ - ۵۵۳ - ۶۴۲ -
۶۴۸ - - سرشتہ آس : ۵۵۸ -
۵۶۳ - ۶۲۰ - ۶۴۶ - - جلد اول
و دوم مطبوعہ رام لرائن لال ،
الم آباد : ۶۴۶ - جلد دوم : ۶۲۰ -
۶۴۷ - - مطبوعہ نورث ولیم کالج
کلکتہ : ۵۵۹ - تعداد اشاعت :
۵۵۶ - ۵۵۷ - ۶۲۴ - ۶۴۷ - -
نسخہ ایشیاٹک سوسائٹی : ۵۴۳ -
نسخہ رام پور : ۵۴۲ - ۵۴۳ -
۵۵۰ - ۶۲۸ - ۶۴۷ - - نسخه
علی گڑھ : ۵۵۶ -
کلیات میر حسن : ۳۰ - ۳۷۵ - ۳۸۵ -

اول : ۱۷ -

لغتِ زبانِ ہندوستانی : ۱۰۶۲ -

لکھنؤ کے چند نامور شعرا : ۸۷۵ -

لنکومشک سروے اوف الڈیا : جلد

نہم : ۱۰۷۱ -

لنکوا ہندوستانی کا (گراس اور لغت) :

۱۰۶۳ -

لیسنز اوف ہسٹری : ۱۷ -

لیٹر سفلز : ۸۹ -

م

مائر الاسراء : ۱۷۵۵ + ۳۰۷ + ۳۳۰

۱۷۳۸ : جلد دوم : ۷۷۷ -

مائر الکرام : ۱۷۵۵ + ۳۳۱ -

مائر عالمگیری : جلد دوم : ۷۷۷ -

ماللو : ۷۳ -

مباحث : ۱۷۷۸ + ۵۰۰ -

مثمر ، نسخہ لاہور : ۲۳ + ۳۷ -

۱۵۲ + ۱۵۳ + ۱۵۴ + ۱۵۶ -

۱۷۷۸ -

مثنوی آبروئے سخن : ۱۵۳ -

مثنوی آشوب نامہ ہندوستان : ۳۸۲ -

مثنوی اچگر / اژدر نامہ : ۵۱۹ + ۳۵۲ -

۶۲۰ + ۶۳۹ -

مثنوی الشہاق نامہ : ۹۷۳ -

مثنوی اعجاز عشق و راسخ : ۷۸۹ +

۹۵۶ + ۹۶۱ -

مثنوی اعجاز عشق : میر : ۳۷۶ +

۶۲۰ + پلوٹ : ۶۲۸ + ۹۲۹ -

۶۳۰ + ۹۵۷ -

۹۷۶ + ۹۷۷ + ۹۷۸ + ۹۷۹ -

۹۷۷ : نسخہ رام پور : ۳۱۹ -

کاستان سعدی : ۳۷ + ۳۷۰ -

کاستان (منظوم اودو) : ۱۰۸۳ -

کشنر جو غار : ۱۲۷ + ۶۳۵ + ۹۳۱ -

۹۶۳ + ۱۰۸۱ -

کشنر سخن : ۱۳۵ + ۲۶۵ + ۲۸۳ -

۱۳۶ + ۱۳۹ + ۱۵۵ + ۱۵۶ -

۱۵۷ + ۱۷۷ + ۱۹۰ + ۱۹۱ -

۱۹۲ + ۱۹۹ + ۱۹۳ + ۱۹۴ -

۹۷۸ + ۹۷۵ -

کشنر گفتار : ۳۳۹ + ۳۴۰ + ۳۴۲ -

۱۹۷ + ۱۹۸ + ۲۲۹ + ۲۲۹ -

۱۵۳ + ۱۵۶ + ۱۸۱۹ + ۹۸۷ -

کشنر لوہار : ۹۹۳ + ۱۰۹۸ -

کشنر وحدت : ۱۲۳ + ۱۳۱ -

کشنر ہند : ۳۱۹ + ۳۶۲ -

کشنر ہند : لطف : ۱۳۵ + ۱۳۹ -

۱۳۸ + ۱۳۹ + ۱۷۸ + ۱۸۰ -

۲۶۶ + ۲۶۷ + ۲۸۳ + ۳۶۳ -

۳۹۳ + ۵۰۱ + ۵۰۱ + ۵۵۹ -

۶۳۷ + ۷۱۷ + ۷۱۷ + ۸۰۱ -

۹۳۰ + ۹۳۱ + ۹۳۲ + ۹۳۰ -

۱۰۱۹ -

کشنر ہند : یوسف علی خاں : ۳۵ -

کھکروالٹ اور اس کا عہد : ۹۹۸ -

ل

لازم الہندی : ۲۸۹ -

لٹریچر ہسٹری اوف برشیا : جلد

- مثنوی افغان پسر : ۶۳۰ - ۹۵۷ -
 مثنوی انقلاب زمانہ : ۹۵۸ -
 مثنوی "ہیک اس شہر میں آچکا ہے" :
 ۹۶۰ - موضوع : ۹۶۰ -
 مثنوی باختر فردوس : ۸۷۱ -
 مثنوی بحر المعجب : ۶۲۸ -
 مثنوی برق ناب : ۹۷۳ -
 مثنوی بوستان خیال : ۸۵۸ -
 مثنوی چار دانش : ۱۰۰۳ -
 مثنوی چار عشق : ۸۰۹ -
 مثنوی ہے تلب نامہ : ۹۷۳ -
 مثنوی ہے لعلی شاہ جہاں آباد : ۶۹۹ -
 مثنوی بیان میلہ چٹہ : ۳۰۵ -
 مثنوی دیارِ واقعہ : ۷۲۳ - ۸۰۱ -
 ۸۰۲ -
 مثنوی تراب : مدح جیری و ملا کی
 داستان : ۳۱۳ - ۳۱۵ -
 مثنوی تصویر محبت : ۶۲۳ -
 مثنوی تعریف آغا رشید و طوائف : ۶۲۰ -
 مثنوی تعریف بُز : ۶۲۰ -
 مثنوی تعریف بنارس : ۹۱۸ -
 مثنوی تعریف پنکھٹ : ۳۰۵ -
 مثنوی تعریف دیوان : رند :
 ۶۵۱ - ۷۰۷ -
 مثنوی تعریف سگ و گریہ : ۶۲۰ -
 مثنوی در تعریف شکار آمل الدولہ :
 ۷۰۷ -
 مثنوی تعریف ہولی : ۳۰۵ -
 مثنوی تہذیب الجبال : ۶۲ -
 مثنوی تہذیب المؤمنین : ۱۲۵ -
- مثنوی توشہ آخرت : ۸۶۹ -
 مثنوی تہذیب عید : ۸۳۱ -
 مثنوی چنگ عشق : ۹۵۶ - پلاٹ :
 ۹۵۷ - ۹۶۰ -
 مثنوی جشن ہولی : ۶۳۱ - ۷۵۰ -
 مثنوی جشن ہولی و گنگھانی : ۶۲۰ -
 مثنوی جنگ نامہ : ۶۲۰ - ۷۰۱ -
 مثنوی جنگ نامہ حیدر : ۲۰۹ -
 مثنوی جنگ نامہ اعظم : ۷۰۱ -
 پلاٹ : ۷۷ - ۸۱ - ۸۹۰ -
 مثنوی جنگ نامہ محمد حنیف : ۵۱ -
 ۵۱ -
 مثنوی جوان و عروس : ۶۲۰ -
 مثنوی جوش عشق : ۶۲۰ - ۶۲۱ -
 موضوع : ۶۲۲ -
 مثنوی جوش و خروش : ۱۵۲ -
 مثنوی چند بدن و مہار : ۷۹۱ -
 ۸۵۸ -
 مثنوی حین و عشق از حسامی :
 نسخہ "گراچی" : ۱۰۹ - قصہ :
 ۱۵۰ - کتاب : ۱۵۱ - ۸۵۶ -
 مثنوی حسن و عشق از میر : ۹۵۶ -
 پلاٹ : ۹۵۷ - ۹۶۱ -
 مثنوی حکایت احوال تاجر : ۹۵۶ -
 قصہ : ۹۵۹ - ۹۶۰ -
 مثنوی حکایت ہزار : ۹۳۵ - ۹۳۹ -
 مثنوی حکایت عشق : ۷۷۶ - ۶۲۰ -
 پلاٹ : ۶۲۹ - ۶۳۰ - ۹۵۷ -
 مثنوی غاورنامہ : ۸۷۱ - ۸۷۰ -
 مثنوی خسرو و شیرین : ۹۷۳ -

مثنوی خواب و خیال - اثر : ۳۷۷ -
 ۳۹۸ - ۳۹۰ - ۳۸۸ - ۳۷۸
 ۵۳۶ - ۸۰۱ - ۸۰۰ - خود نوشت
 سواخ : ۸۰۲ - دو قسم میں
 لکھی گئی : ۸۰۲ - ۸۰۳ - غلات
 طبع : ۸۰۳ - ۸۰۴ - نفسیات کی
 کسوٹی پر : ۸۰۵ - پوشیدہ کہانی :
 ۸۰۶ - ۸۰۷ - تکنیک و ترتیب :
 ۸۰۷ - ۸۰۸ - زبان و بیان : ۸۰۸ -
 ۸۰۹ - اشعار نے مابعد پر اثر : ۸۰۹ -
 ۸۱۰ - ۹۵۸ -
 مثنوی خواب و خیال - میر : ۵۰۹ -
 ۵۲۳ - ۵۲۴ - ۶۲۰ - پلاٹ :
 ۶۲۱ - ۶۲۲ - ۸۳۵ -
 مثنوی خوانِ گرم : ۸۵۷ - ۸۵۸ -
 مثنوی خوانِ نعمت : ۸۶۱ - ۸۰۹ -
 ۸۵۰ -
 مثنوی در بیان القلاب زمانہ (شہر
 آشوب) : ۹۵۱ -
 مثنوی در بیان غروب : ۶۳۵ -
 مثنوی در بیان کشمکشِ ثواب
 آصف الدولہ : ۵۱۰ - ۶۲۰ -
 مثنوی در بیان کذب : ۳۷۹ - ۶۲۰ -
 ۶۳۸ -
 مثنوی در بیان سریع بازی : ۶۲۰ -
 ۶۳۱ -
 مثنوی در بیان بولی : ۶۲۰ -
 مثنوی در بابے عشق : ۳۱۵ - ۳۷۶ -
 ۳۸۷ - ۵۱۷ - ۵۳۲ - ۵۷۸ -
 ۶۲۰ - ۶۲۳ - پلاٹ : ۶۲۶ -

۶۲۷ - مآخذ : ۶۲۷ - جذبہ عشق
 کا اظہار : ۶۲۸ - ۶۳۰ - ۷۹۰ -
 ۹۵۶ - ۹۵۷ - ۱۱۲۵ -
 مثنوی دل پذیر : ۸۷۰ -
 مثنوی راگ مالا : ۳۲۷ - مشمولات :
 ۳۲۸ - ۳۲۹ -
 مثنوی رد ایراد احمد الدین خان
 بیان : ۱۱ -
 مثنوی رد ایراد سخن بہ میر سجاد :
 ۳۷۷ -
 مثنوی رضوان و روح الزا : ۸۵۸ -
 مثنوی رمز الصلوٰۃ : ۷۷۰ - ۷۷۱ -
 ۷۸۷ - ۷۸۷ -
 مثنوی رموز العارفین : ۸۲۶ - ۸۳۱ -
 اسبغہ اصول تصوف و معارف :
 ۸۳۳ - ۸۳۴ - ۸۷۲ -
 مثنوی زنِ فاحشہ : ۸۰۱ - ۸۳۲ -
 مثنوی صحت الانوار : ۹۵۸ -
 مثنوی سیلِ ہدایت : ۶۵۶ - وجہ
 تصنیف : ۶۶۳ - آئین سرآمد :
 ۶۶۳ - اردو دیباچہ : ۶۶۳ -
 ۶۶۵ - ۷۰۷ -
 مثنوی سحرالبیان : ۳۷۷ - ۳۷۸ -
 ۳۸۸ - ۶۳۶ - ۸۰۶ - ۸۰۷ -
 ۸۰۸ - ۸۱۱ - ۸۱۹ - ۸۲۲ -
 ۹۲۳ - ۸۲۴ - ۸۲۶ - ۸۲۸ -
 ۸۳۱ - ۸۳۲ - ۸۳۷ - ۸۳۹ -
 تکمیل : ۸۵۰ - اہمیت : ۸۵۰ -
 ۸۵۱ - کہانی : ۸۵۲ - ۸۵۵ -
 مآخذ : ۸۵۵ - انشاء کا اعتراض :

مثنوی طور معرعات : لعلہ لاہور :

فہ ۱۲۳ + ۱۲۵ -

مثنوی طوطی نامہ : ۳۷۸ + ۳۷۰ +

۸۸۲ + ۸۸۳ + پلاٹ : ۸۸۳ -

۸۸۶ + مزاج اور موضوعات پر

سحرالبیان کا اثر : ۸۸۶ + ۸۹۰ +

۸۹۳ + ۹۲۲ + ۹۲۸ + ۱۰۸۸ +

۱۱۱۶ -

مثنوی ظہور کلی : ۳۱۳ + ۳۱۳ -

مثنوی غائب کہ دو زوجہ داشت :

۹۵۶ + قصہ : ۹۵۹ + ۹۶۰ -

مثنوی عارفانہ : ۹۳۵ + ۹۳۹ -

مثنوی عاشورنامہ : ۳۵ + ۳۶ +

زبان : ۳۷ + پلاٹ : ۳۸ - ۵۱ +

خصوصیت : ۵۱ - ۵۳ + فارسی

العمال و حروف : ۵۳ + لسانی

تجزیہ : ۵۳ - ۵۹ + 'وفات نامہ'

اور 'معجزۃ الاز' سے تقابلی مطالعہ :

۶۱ - ۶۳ + ۷۲ + ۷۳ + ۲۳۹ +

۳۵۹ -

مثنوی عاتق خان : ۷۸۹ -

مثنوی عالم آب : ۱۵۲ -

مثنوی عرفان : ۱۲۵ -

مثنوی عشق درویش : دیکھیے مثنوی

قصہ شاہ لندھا -

مثنوی علی نامہ : ۷۳ + ۷۶ -

مثنوی فتح نامہ نظام شاہ : ۷۶ -

مثنوی فراق نامہ : ۹۷۳ -

مثنوی قصہ ابو سعید : ۳۳ -

مثنوی قصہ کے نظیر : ۸۵۸ -

۸۵۸ + انفرادیت : ۸۵۸ - ۸۶۷ +

زبان و بیان : ۸۶۷ - ۸۶۹ +

متروکات : ۸۶۹ + شفیق اور حالی

کے اعتراض : ۸۶۹ - ۸۷۰ +

اثبات مابعد : ۸۷۰ - ۸۷۱ + تراجم

اور مانعہ ڈرامے : ۸۷۱ + ۸۸۲ +

۸۸۳ + ۸۸۷ + ۸۸۹ + ۸۹۰ +

۱۰۸۸ + ۱۱۱۶ -

مثنوی مکتبہ نامہ : ۸۵۸ -

مثنوی سوز و گداز + شوق : ۶۲۴ -

مثنوی سوز و گداز + واسوخت عشق :

۹۳۹ -

مثنوی سیف الملوک + بدیع العجاہ :

۸۵۸ -

مثنوی سیل معجون : ۲۷۶ -

مثنوی شادی آصف الدولہ : ۸۳۱ +

۸۳۲ - ۸۳۳ -

مثنوی شرح حال : ۹۵۹ + خاکہ :

۹۵۹ -

مثنوی شعلہ شوق : ۳۷۶ + ۳۸۷ +

۵۱۶ + ۵۷۸ + ۶۲۰ + اصل نام :

۶۲۴ + مانعہ : ۶۲۴ + پلاٹ :

۶۲۴ - ۶۲۶ + ۶۲۹ + ۶۳۰ +

۶۳۶ + ۶۶۷ + ۷۹۱ + ۹۵۹ -

مثنوی شکارنامہ : ۳۷۵ + ۶۲۰ +

۶۳۱ + تفصیل : ۶۳۲ - ۶۳۳ +

۶۳۴ -

مثنوی شور عشق معروف بہ سوز و

ساز -

مثنوی طلسم حیرت : ۱۲۵ -

- مثنوی قصه حبیبی : ۳۳ -
 مثنوی قصه شاه لشکر مسمی به عشق
 درویشی : ۳۷۶ ، ۴۷۰ ، ۴۸۹ -
 ۷۹۱ -
 مثنوی قصه قتل شهید کر : ۷۰۷ -
 مثنوی قصه لک مسمی به حیرت الزا :
 ۳۷۶ ، قصه : ۷۸۸ - ۷۸۹ -
 مثنوی ثناء و قدر : ۱۵۲ ، ۲۳۷ -
 مثنوی قطب مشرقی : ۸۵۸ -
 مثنوی لویه و حق : ۳۵۱ -
 مثنوی کارنامه عشق : ۱۶۵ -
 مثنوی گویی کاظم : ۶۲۰ ، ۶۳۵ -
 مثنوی کتخدانی آصف الدوله : ۶۳۱ -
 مثنوی کتخدانی بشن سنگه : ۶۲۰ -
 مثنوی کتخدانی مرزا جعفر : ۹۱ ،
 ۱۰۶ -
 مثنوی کدم راو بدم راو : ۱۵۵ ،
 ۱۷۸ ، ۸۵۸ -
 مثنوی کشتی عشق : ۹۳۱ ، پلاک :
 ۹۵۶ - ۹۵۷ ، ۹۶۰ ، ۹۶۱ -
 مثنوی گل و صنوبر : ۸۷۱ -
 مثنوی گلزار ارم : ۸۲۵ ، ۸۳۵ -
 ۸۳۱ ، شاه مدارک چهره‌ای : ۸۳۵ -
 ۸۳۶ ، مذمت لکهنو : ۸۳۶ -
 تریف لاهی آباد و لال باغ : ۸۳۶ -
 ۸۳۸ ، اهمیت : ۸۳۹ -
 مثنوی گلزار خیال : ۱۵۳ -
 مثنوی گلزار عشق : ۱۰۱۳ -
 مثنوی گلزار لعل : ۳۷۸ ، ۸۷۰ -
 ۸۷۱ -
 مثنوی گلزار وحدت : ۳۱۳ -
 مثنوی گلشن عشق : ۱۵۰ ، ۸۰۷ ،
 ۸۵۸ ، ۸۵۹ -
 مثنوی گنج الاسرار : ۳۱۳ -
 مثنوی گنجینه حسن : ۹۵۷ ، موضوع :
 ۹۵۸ -
 مثنوی گنجینه عشق : ۹۵۶ -
 مثنوی گمان سروپ ، نسخه گراچی :
 ۳۱۰ ، ۳۱۲ ، ۳۱۵ ، ۳۳۱ -
 مثنوی لذت عشق : ۸۷۱ -
 مثنوی لعل و گوهر : ۸۵۶ -
 مثنوی لیلی مجنون ، احمد گجراتی :
 ۱۸۹ -
 مثنوی لیلی مجنون ، ایمان : ۹۷۳ -
 مثنوی مبارکبادی کتخدانی بشن سنگه
 پسر خورد راجه ناگرمال : ۶۲۰ -
 مثنوی محمود و اباز : ۱۵۲ -
 مثنوی محیط اعظم : دهکده ساق نامه
 بیدل -
 مثنوی مدح آصف الدوله : ۷۰۷ -
 مثنوی مدح مولوی راشد : ۹۵۶ -
 مثنوی مدحیه : ۹۵۶ -
 مثنوی مذمت آئینه دار : ۶۲۰ -
 مثنوی مذمت برشکال : ۶۲۰ -
 مثنوی مذمت دنیا : ۶۲۰ ، ۶۳۱ -
 مثنوی مذمت گوزی : ۷۸۷ -
 مثنوی مرآت الجبال : ۹۵۶ ، موضوع :
 ۹۵۸ -
 مثنوی مرآت الحشر : ۳۵ -
 مثنوی مرثیه خروس : ۶۲۰ ،

- ۸۷۱ -
 مثنوی مرثیه قتل شهید کر : ۷۰۷ -
 مثنوی مرثیه لک مسمی به حیرت الزا :
 ۳۷۶ ، قصه : ۷۸۸ - ۷۸۹ -
 مثنوی ثناء و قدر : ۱۵۲ ، ۲۳۷ -
 مثنوی قطب مشرقی : ۸۵۸ -
 مثنوی لویه و حق : ۳۵۱ -
 مثنوی کارنامه عشق : ۱۶۵ -
 مثنوی گویی کاظم : ۶۲۰ ، ۶۳۵ -
 مثنوی کتخدانی آصف الدوله : ۶۳۱ -
 مثنوی کتخدانی بشن سنگه : ۶۲۰ -
 مثنوی کتخدانی مرزا جعفر : ۹۱ ،
 ۱۰۶ -
 مثنوی کدم راو بدم راو : ۱۵۵ ،
 ۱۷۸ ، ۸۵۸ -
 مثنوی کشتی عشق : ۹۳۱ ، پلاک :
 ۹۵۶ - ۹۵۷ ، ۹۶۰ ، ۹۶۱ -
 مثنوی گل و صنوبر : ۸۷۱ -
 مثنوی گلزار ارم : ۸۲۵ ، ۸۳۵ -
 ۸۳۱ ، شاه مدارک چهره‌ای : ۸۳۵ -
 ۸۳۶ ، مذمت لکهنو : ۸۳۶ -
 تریف لاهی آباد و لال باغ : ۸۳۶ -
 ۸۳۸ ، اهمیت : ۸۳۹ -
 مثنوی گلزار خیال : ۱۵۳ -
 مثنوی گلزار عشق : ۱۰۱۳ -
 مثنوی گلزار لعل : ۳۷۸ ، ۸۷۰ -
 ۸۷۱ -
 مثنوی گلزار وحدت : ۳۱۳ -
 مثنوی گلشن عشق : ۱۵۰ ، ۸۰۷ ،
 ۸۵۸ ، ۸۵۹ -
 مثنوی گنج الاسرار : ۳۱۳ -
 مثنوی گنجینه حسن : ۹۵۷ ، موضوع :
 ۹۵۸ -
 مثنوی گنجینه عشق : ۹۵۶ -
 مثنوی گمان سروپ ، نسخه گراچی :
 ۳۱۰ ، ۳۱۲ ، ۳۱۵ ، ۳۳۱ -
 مثنوی لذت عشق : ۸۷۱ -
 مثنوی لعل و گوهر : ۸۵۶ -
 مثنوی لیلی مجنون ، احمد گجراتی :
 ۱۸۹ -
 مثنوی لیلی مجنون ، ایمان : ۹۷۳ -
 مثنوی مبارکبادی کتخدانی بشن سنگه
 پسر خورد راجه ناگرمال : ۶۲۰ -
 مثنوی محمود و اباز : ۱۵۲ -
 مثنوی محیط اعظم : دهکده ساق نامه
 بیدل -
 مثنوی مدح آصف الدوله : ۷۰۷ -
 مثنوی مدح مولوی راشد : ۹۵۶ -
 مثنوی مدحیه : ۹۵۶ -
 مثنوی مذمت آئینه دار : ۶۲۰ -
 مثنوی مذمت برشکال : ۶۲۰ -
 مثنوی مذمت دنیا : ۶۲۰ ، ۶۳۱ -
 مثنوی مذمت گوزی : ۷۸۷ -
 مثنوی مرآت الجبال : ۹۵۶ ، موضوع :
 ۹۵۸ -
 مثنوی مرآت الحشر : ۳۵ -
 مثنوی مرثیه خروس : ۶۲۰ ،

- مثنوی معاملات عشق : ۳۸۷ ، ۳۸۸ ، ۳۸۹
 ۵۱۷ ، ۵۱۸ ، ۵۱۹ ، ۶۲۰ ، ۶۲۱
 ۶۲۲ ، پلاٹ : ۶۲۳ ، ۹۵۶ -
 مثنوی معجزہ الاز : ۴۵ ، ۶۰ ، زبان :
 ۶۱ - ۶۷ -
 مثنوی معجزہ فاطمہ : ۴۴ -
 مثنوی معراج نامہ : ۴۴ -
 مثنوی مکتوب الشوق : ۹۵۶ ،
 موضوع : ۹۵۸ ، ۹۷۵ -
 مثنوی مکتوب شوق : ۹۴۷ ، ۹۵۸ -
 مثنوی من صحیباون / اسرار امینہ ،
 نسخہ گزافی : ۳۱۵ - ۳۱۶ ،
 ۳۴۱ -
 مثنوی من لکن : ۱۱۱۳ -
 مثنوی منشورات مکتبہ عظیم آبادی :
 نسخہ پتہ : ۳۶ -
 مثنوی منطق الطیر : ۳۰ -
 مثنوی منطق الطیر : منظوم ترجمہ :
 ۱۰۸۳ -
 مثنوی منظوم اقدس : ۱۱۱۳ -
 مثنوی مور نامہ : ۳۷۶ ، ۶۲۷ ،
 پلاٹ : ۶۲۸ -
 مثنوی موش نامہ : ۴۰۹ -
 مثنوی موعظہ آرائش معشوق : ۱۹۸ ،
 ۲۱۷ - ۲۱۸ -
 مثنوی مولانا روم : ۳۵۹ ، ۵۹۴ ،
 ۶۳۰ ، ۶۳۱ ، ۷۳۸ ، ۸۴۳ -
 مثنوی مولود نامہ ، قتاحتی : ۴۴ -
 ۶۱ -
 مثنوی مولود نامہ ، مختار : ۴۴ ،
 ۴۴۱ ، ۵۲۷ -
 ۶۱ -
 مثنوی مومن خاں مومن : ۸۱۰ -
 مثنوی مومن بنی : ۶۲۰ ، ۶۴۳ -
 مثنوی سحر و ماء : ۱۵۲ ، ۸۵۶ ،
 ۸۷۳ -
 مثنوی مینار میر : ۵۱۹ -
 مثنوی لاز و نیاز : ۹۵۷ ، ۹۵۷ -
 مثنوی لزبت العاشقین : ۶۱ ، ۳۵ -
 مثنوی اسنگ نامہ : ۵۱۳ ، ۶۲۰ ،
 ۶۳۱ ، ۶۳۳ ، تصنیف : ۶۳۵ ،
 ۶۴۱ -
 مثنوی قتل الیون : ۹۶۳ -
 مثنوی قتل یوم مرد : ۹۶۰ -
 مثنوی قتل زن فاحشہ : ۹۶۰ -
 مثنوی قتل زن عہدہ : ۹۶۰ -
 مثنوی قتل قصائی : ۸۴۱ ، ۸۴۲ ،
 ۹۶۰ -
 مثنوی قتل کبوتر باز : ۹۶۳ -
 مثنوی قتل کلاوت : ۸۴۱ ، ۹۶۰ -
 مثنوی قل دمن : ۸۰۷ -
 مثنوی نور الانظار ، خاکہ : ۹۵۸ -
 ۹۵۹ -
 مثنوی نہان لکھنؤ : ۳۰۵ -
 مثنوی لیرنگی عبت : ۹۵۶ ، پلاٹ :
 ۹۵۷ ، ۹۶۰ -
 مثنوی وصال العاشقین : ۶۱ ، ۳۵ -
 مثنوی وصف بہنگزن : ۳۰۵ -
 مثنوی وصف پنگھٹ : ۴۴۱ -
 مثنوی وصف بھاگو و خطہ : ۴۴۹ ،
 ۴۴۱ ، ۵۲۷ -

- مثنوی وصف تیلوان : ۳۰۵ -
 مثنوی وصف جوگن : ۳۰۵ ، ۳۳۱ -
 مثنوی وصف قصر جوار : ۸۳۱ -
 مندرجات : ۸۵۹ - ۸۵۰ -
 مثنوی وصف قہرہ : ۳۳۹ ، ۳۳۵ -
 ۳۳۶ -
 مثنوی وصف کاجن : ۳۰۵ -
 مثنوی وصف گوچری : ۳۳۱ -
 مثنوی وصف ہول : ۳۳۱ -
 مثنوی وفات نامہ ، اولیا : ۶۱ -
 مثنوی وفات نامہ ، حب : ۶۱ -
 مثنوی وفات نامہ بی بی فاطمہؑ : ۳۵ -
 ۶۱ ، زبان : ۶۱ - ۶۵ -
 مثنوی وفات نامہ حضرت فاطمہؑ :
 ۳۵ -
 مثنوی وقائع ثنا : موضوع : ۸۱ -
 ۸۲ ، ہلاک : ۸۳ - ۸۷ ، اسلوب :
 ۸۷ - ۸۸ ، زبان : ۸۸ - ۸۹ -
 ترتیب : الف ۸۳ -
 مثنوی بچو اکول : ۶۲۰ -
 مثنوی بچو لیکاری : ۹۶۳ -
 مثنوی بچو حجام : ۷۸۷ -
 مثنوی بچو حویل : ۸۳۱ ، ۸۳۳ -
 ۸۴۵ -
 مثنوی بچو خانہ خود : ۶۲۰ ، ۶۴۱ -
 مثنوی بچو شطھی بیچ مدان : ۶۲۰ -
 ۶۴۰ -
 مثنوی بچو شدت سرما : ۴۷۹ -
 ۷۷۰ ، ۷۸۷ -
 مثنوی بچو عاتل خان : ۶۴۱ -
 مثنوی بچو نول : ۷۶۸ -
 مثنوی بچو کلب : ۶۴۱ -
 مثنوی بچو پد بقا : ۶۴۷ -
 مثنوی بچو لا اہل : - - - : ۹۲۰ -
 ۶۱۹ -
 مثنوی ہشت بہشت : ۱۰۱۱ ، ۱۰۱۲ -
 ۱۰۱۳ -
 مثنوی ہشت گزار : ۱۱۲۲ ، ۱۱۲۳ -
 مثنوی ہنگامہ عشق : ۱۶۵ -
 مثنوی ہیرا من طوطا : ۱۱۲۳ -
 مثنوی یوسف زلیخا ، احمد گجراتی :
 ۲۸۹ -
 مثنوی یوسف زلیخا ، جاسی : ۸۰۷ -
 مثنویات حسن ، جلد اول : الف ۸۲۶ -
 ۸۴۴ ، ۸۷۲ ، ۸۷۳ -
 مثنویات راسخ : ۹۴۷ ، ۹۵۴ -
 مثنویات میر بنظر میر : ۶۴۹ -
 مجمع الانخاب ، نسخہ لاہور : ۱۱۵ ،
 ۲۷۴ ، ۲۸۵ ، الف ۳۴۳ ، ۳۴۶ ،
 ۵۵۶ ، ۵۶۴ ، ۶۴۱ ، ۷۶۷ ،
 ۸۱۴ ، ۸۱۵ ، ۸۳۱ ، (تین)
 تذکرے : ۸۸۱ ، ۹۲۸ ، ۱۰۱۳ -
 ۱۰۸۴ -
 مجمع التفاسیر ، نسخہ گجراتی : ۲۴ -
 ۱۲۲ ، ۱۳۱ ، الف ۱۴۳ ،
 ۱۵۳ ، ۱۷۷ ، ۱۷۹ ، ۱۸۰ ،
 ۲۰۸ ، ۲۳۹ ، ۳۵۹ ، ۴۱۷ ،
 ۵۲۷ ، ۵۳۱ ، نسخہ رام پور :
 ۵۵۱ ، ۵۵۲ ، ۵۶۰ ، ۶۴۵ ،
 ۷۵۸ ، ۷۵۹ ، ۷۷۳ ، ۸۲۹ -

- - - : ۷۰۵ -

خمس بجو سکندر شاعر : ۸۲۷ -

خمس بجو قاضی : ۷۸۶ -

خمس بجو لشکر : ۳۷۱ / ۳۷۲ -

- ۶۳۸ / ۶۳۱ -

مرآۃ الاحیاح : ۱۶۴ / ۱۶۵ / ۱۷۹ -

مرائز میر : ۶۳۷ -

مردم دیدہ : ۲۳ / ۳۶ / ۳۷ / ۱۳۴ -

- ۱۷۷ / ۱۷۸ / ۳۷۷ / ۷۵۸ -

مرزا بدیع سودا : ۱۸ / ۷۲۰ -

ف : ۷۶۶ -

مرزا بد علی ندوی - ان کا عصر اور

کلام : ۹۷۵ / ۹۷۶ -

مرزا مظہر جانجالیان اور ان کا کلام :

ف : ۳۶۷ / ۳۶۸ / ۳۱۷ -

مرزا مظہر جانجالیان کے خطوط : ۳۱۷ -

سراج دہلی : ۱۷ / ۱۳۶ / ۱۷۰ -

- ۱۷۱ / ۱۸۰ / ۱۹۵ / ۱۹۶ -

- ۲۰۸ / ۲۳۹ -

مزاراتِ اولیائے دہلی : ۹۲۹ -

مزابیر ، حصہ اول : ۶۳۶ -

الزہر : ۱۵۲ -

سائتروپ : ۷۰۳ -

سندس حالی : ۶۹۹ -

مشکوۃ النبوت : ف : ۳۲۵ -

مصحنی - حیات و کلام : ۳۶۲ -

معمولاتِ مظہریہ : ف : ۳۵۹ / ۳۶۰ -

- ۳۶۳ / ۳۶۶ / ۳۱۷ -

مفتاح التواریخ : ۱۱۷ / ۱۳۱ / ۱۳۵ -

- ۲۴۴ / ۲۸۳ / ۵۵۸ / ۵۵۹ -

- ۸۷۲ -

مقالات الشعراء ، حیرت : ف : ۱۳۱ -

ف : ۳۰۷ / ۳۲۰ / ۳۲۱ / ۸۱۳ -

مقالات الشعراء ، میر قانع : ۳۲۰ -

- ۳۳۱ -

مقالات حافظ محمود شیرانی ، جلد دوم :

- ۷۵۷ -

مقالات شیرانی : ۹۹۸ -

مقامات مظہری : ۳۶۶ -

مقدمہ دیوانِ بانو آگاہ : ۱۰۱۷ -

مقدمہ شعر و شاعری : ۶۹۹ / ۷۳۳ -

مکاتیبِ رام لرائی : ۹۷۸ -

مکاتیبِ مرزا مظہر : ۳۶۶ -

مکتوباتِ عشق : ۹۳۵ -

مکتوباتِ شاہ ولی اللہ : ۳۱۶ -

ملفوظات : ۲۶۳ -

ملفوظاتِ عزیززی : ۱۰۶۹ -

موہبتِ عظمیٰ : ۱۵۳ -

سہا بہارت : ۷۶ -

مہرِ الرزق و دلیر : ۲۳۸ / ۹۹۳ -

میر تقی میر - حیات اور شاعری :

- ۶۳۷ -

میر و میریات : ف : ۵۰۵ / ۵۵۶ -

- ۵۶۱ / ۵۶۲ -

میر حسن - حیات اور ادبی خدمات :

- ۸۷۲ -

میر حسن اور ان کا زمانہ : ف : ۸۱۹ -

ف : ۸۷۳ / ۸۷۴ / ۸۷۵ -

میر حسن اور خاندان کے دوسرے

شعرا : ۸۷۲ -

میخائیل : ۳۹۲ / ۳۱۸ -

- ۵۸۶

نظم مہر اے معشوق : ۳۳۱ -

نظم شری مناجے شلوک ، مہرشی نظم :

- ۳۱۵

نظم شکوہ : ۶۹۹ -

نظم صفت زہری : ۱۰۱ -

نظم صفت تنزل حسن و جہن : ۱۰۱ -

نظم نذر نامہ بادشاہ عالم گیر غازی :

- ۱۰۳

نظم عالم گیر اورنگ زیب گردی :

- ۱۰۳

نظم عرض داشت : ۹۲ -

نظم خاتمانے : ۱۰۶ -

نظم کلہو نامہ دو بیانہ ضعیفی : ۱۰۱ -

- ۱۰۲

نظم کند مروا : ۱۰۹ -

نظم مسجد قرطبہ : ۳۷۵ -

نظم مطلعہا در مثل : ۹۳۵ -

نظم وفات اورنگ زیب عالم گیر

بادشاہ غازی : ۱۰۳ -

نکات الشعرا : ۳۷۷ ، ۹۱ ، ۱۱۶

۱۲۵ ، ۱۲۶ ، ۱۳۱ ، ۱۳۳

۱۳۱ ، ۱۳۲ ، ۱۳۳ ، ۱۳۳

۱۷۷ ، ۱۸۰ ، ۲۳۹ ، ۲۴۲

۲۳۵ ، ۲۸۰ ، ۲۸۳ ، ۲۸۳

۲۸۵ ، ۲۸۶ ، ۳۲۶ ، ۳۲۷

۳۲۲ ، ۳۲۹ ، ۳۵۷ ، ۳۶۳

۳۷۳ ، ۳۷۵ ، ۳۷۶ ، ۳۸۶

۳۹۳ ، ۴۱۰ ، ۴۱۶ ، ۴۱۷

۴۱۸ ، ۴۱۹ ، ۴۲۰ ، ۴۲۶

نادرۃ شاہی : ۷۲۰ ، ۱۱۱۳

- ۱۱۳۰

نثر بے نظیر : ۸۷۱ ، ۹۹۳ ، ۱۱۰۲

- ۱۱۲۹

نذر عشق : ۱۰۱۱ -

نہایت الخواطر : ۱۰۶۹ -

نسخہ مفرح الضحک : ۳۳۳ ، ۳۳۶

- ۳۸۹ ، ۳۹۷

نشر عشق : ۱۶۳ ، ۱۷۹ ، ۳۲۰

- ۵۲۶ ، ۵۳۱ ، ۵۵۹ ، ۷۱۸

نص الکفایت : ۳۲۱ -

نقد میر : ۳۳۶ -

نظم آیات نامہ بے چہرہ داری : ۹۲ -

نظم احوال نوکری : ۱۰۷ -

نظم اختلاف زمانہ : ۹۷ ، ۱۰۳ -

نظم اوڈ نو میلن کالی ، گیش : ۵۸۹ -

نظم بھوسری نامہ : ۱۰۹ -

نظم بے ثباتہ دہر : ۱۰۱ ، ۱۰۲ -

نظم ہند و نصیحت محبوب : ۱۰۷ -

نظم تعریف بد میر : ۶۶۰ -

نظم تعریف افادات کالج : ۱۰۰۳ -

نظم جواب شکوہ : ۶۹۹ -

نظم جہن نامہ : ۱۰۶ -

نظم حسد خود گفتہ شد : ۹۶ -

نظم دستور العمل : - - - ۱۰۳ -

نظم دور نامہ گوید : ۱۰۳ ، ۱۰۷ -

نظم وب ہسر : ۱۰۱ ، ۱۰۲ -

نظم رفتگان کی یاد میں ، گوئیے :

معنی کی تشریح : ۱۵۷ - ۱۵۸
اسلا اور اصول لغت : ۱۵۸ - ۱۵۹
دوسری زبانوں کے الفاظ : ۱۵۹
الفاظ کی تشریح اور معنی نویسی :
۱۵۹ - ۱۶۰ / ۱۷۸ / ۲۳۷

۱۶۹ / ۱۰۸۱ -

لواذر الکمال : ۵۰۵ / ۵۰۷ -

توادر المصادر : ۱۶۹ -

لوائے وطن : ۹۷۷ -

لوائض الروافض : ۱۲۳ -

لوسر پار : ۲۸۹ -

لو طرز مرصع : ۹۸۳ / ۹۸۵ / ۹۸۶

۹۸۷ / ۹۹۳ / لین اسالیر بیان :

۹۹۵ / ۹۹۶ / ۹۹۷ / ۱۰۵۸ -

۱۰۷۹ / ۱۰۸۱ / ۱۰۹۳ / اصل

نام : ۱۰۹۳ / سپر تصنیف :

۱۰۹۳ - ۱۰۹۵ / مآخذ : ۱۰۹۷ -

۱۰۹۸ / وجہ تسمیہ : ۱۰۹۸ -

کہانی : ۱۰۹۸ - ۱۰۹۹ / اور

"باغ و بہار" میں فرق : ۱۱۰۰ /

۱۱۰۱ / اسلوب : ۱۱۰۱ -

۱۱۰۵ / لین طرز بیان : ۱۱۰۵ -

۱۱۰۸ / ۱۱۱۰ / ۱۱۱۵ / ۱۱۱۶ -

۱۱۱۷ / ۱۱۲۰ / ۱۱۲۱ / ۱۱۲۲ -

۱۱۲۵ / ۱۱۲۷ / ۱۱۲۸ / ۱۱۲۹ -

نسخہ "جانسن لندن : ۱۰۹۹ /

نسخہ "کراچی : ۱۰۹۹ / نسخہ

مشکاف، لندن : ۱۰۹۹ / نسخہ

لکھنؤ : ۱۰۹۵ / ۱۰۹۶ -

لیجرل ہسٹری آف کشو : ۲۰۸ -

۳۵۲ / ۳۶۳ / ۳۹۶ / ۵۰۱ -

۵۰۷ / ۵۰۸ / ۵۱۰ / ۵۱۹ -

۵۲۵ / مشمولات : ۵۲۶ / سنہ

تصنیف : ۵۲۶ - ۵۳۱ / نقشہ

اول : ۵۲۸ - ۵۳۰ / اردو شعرا

کا پہلا تذکرہ : ۵۳۱ - ۵۳۳ /

جائزہ : ۵۳۳ - ۵۳۹ / شعرا کے

حالات و واقعات کا اندراج : ۵۳۳ -

۵۳۵ / کلام پر اصلاح : ۵۳۵ -

۵۳۶ / لائریقی نقوش : ۵۳۶ -

۵۳۸ / نظریہ شعر : ۵۳۸ -

۵۳۹ / ریختہ کی قسمیں : ۵۳۹ /

۵۴۲ / ۵۴۳ / ۵۴۷ / ۵۴۸ -

۵۵۱ / ۵۵۳ / ۵۵۴ / ۵۵۸ -

۵۵۹ / ۵۶۰ / ۵۶۱ / ۵۶۲ -

۵۶۴ / ۶۲۱ / ۶۳۰ / ۶۳۷ -

۶۵۵ / ۶۶۰ / ۶۶۹ / ۷۱۷ -

۷۱۹ / ۷۲۷ / ۷۲۹ / ۷۳۶ -

۷۵۷ / ۷۵۸ / ۷۵۹ / ۷۶۵ -

۷۷۲ / ۷۷۳ / ۷۷۴ / ۷۹۳ -

۸۱۲ / ۸۱۳ / ۸۱۴ / ۸۱۸ -

۸۲۹ / ۸۳۰ / ۸۴۳ / ۸۷۹ -

۹۰۰ / ۹۲۹ / ۹۳۰ / ۹۳۱ -

نسخہ "پرس : ۵۵۹ -

نگارشات ادیب : ۵۰۰ -

نو آئین ہندی : ۹۸۵ / ۹۸۶ / ۹۹۵ -

۱۰۹۷ / ۱۱۰۸ / سالر تصنیف :

۱۱۱۰ / ۱۱۲۰ -

لواذر الالفاظ : ۱۵۲ / ۱۵۳ / ۱۵۵ -

توافق لسانی : ۱۵۶ - ۱۵۷

ہندوستانی گرائمر : ۱۰۶۱ ، ۱۰۶۳
اردو ترجمہ : ۱۰۶۴ -

ی

یادگار دوستانہ روزگار : دیکھیے
تذکرۂ شورش -

یادگار شعرا : ف ۲۵۸ ، ۱۰۷۴
- ۱۰۸۱ -

یادگار عشق : ۹۷۵ ، ۹۷۶ -

یادگار وطن : ۶۲۴ -

یورپ میں دکنی غنطوطات : ف ۲۹۰ -

مقالات

آ

آزاد بحیثیت محقق : ۹۷۷ ، ۹۷۸ -

آزاد ہلگراسی : ۱۸۰ -

آئندہ رام غلام کے اردو شعر : ۱۷۹ -

الف

احسن اللہ خاں بیان : ۴۲۱ -

ادب میں صفات کا استعمال : ۱۱۲۹ -

اردو شاعری میں ایہام گوئی : ۲۰۷ -

اردو کی بابت فرانسیسیوں کی چند

تحریریں : ۱۰۷۱ -

اردو میں قرآنی محاورات : ۱۰۷۷ -

اشرف گجراتی : ۳۳۹ -

اہام : ۱۳۵ -

و

واحد باری : ۲۸۹ -

واجب نو ایسٹ الڈیا : ۱۰۶۲ -

وقائع بدائع : ۱۶ ، ۱۷۳ ، ۱۶۳
- ۱۶۵ -

وقائع عبدالقادر خاں : ۱۰۶۹ ،
- ۱۱۲۹ ، ۱۰۹۴ -

ہ

ہجو چوکی لوہس : ۱۰۶ -

ہجو خان جہان چادر : ۱۰۶ -

ہجو دائم خان : ۱۰۶ -

ہجو دھرم داس : ۱۰۶ -

ہجو رائے راہان : ۱۰۶ -

ہجو رحمت ہالو : ۱۰۶ -

ہجو سبھا چند دیوان : ۱۰۶ -

ہجو شاگر خاں لوج دار ظالم : ۱۰۶ -

ہجو عصمت بیگم لوہس منصور خاں :

۱۰۶ ، ۱۰۷ -

ہجو فتح خاں : ۱۰۶ -

ہجو کوتوال شہر : ۱۰۶ ، ۱۰۷ -

ہجو مرزا خدا ہار خاں : ۱۰۶ -

ہسٹری آف فریڈم موومنٹ ان الڈیا :

جلد اول : ۱۷ -

ہسٹری آف لادو شاہ : ۱۶ -

ہفت تماشا : ۱۷ ، ۳۷ -

ہملٹ : ۷۳ -

ہمیشہ چار : ۲۸۵ -

ہندوستانی لکشتری : ۱۰۶۵ -

ب

بہار میں اردو زبان و ادب کا ارتقاء :

- ۱۹۷۷

بیاض مرزا جلی حبش - ۱۰۰۰ -

پ

پرائی اردو میں قرآن مجید کے ترجمے

اور تفسیریں : ۱۰۶۰، ۱۰۶۸ -

پیش گفتار ، دیباچہ کلیاتِ طبش :

- ۱۰۴۴

ت

ترجمان الانشواق : ۵۰۰ -

تعین زمانہ : ۲۳۰، ۹۲۷ -

تین نظری نوادر : ۳۶۳، ۱۰۷۳ -

ج

جعفر علی حسرت - حالات و اشعار :

- ۹۲۷، ۹۲۸ -

ح

حسرت (جعفر علی خاں) : ۹۲۷ -

د

دیوانِ ولی کا ایک نادر نسخہ :

- ۳۱۹

س

ساقی قائمہ درخشد : ۳۱۹، ۳۲۰ -

ساقی قائمہ عزلت : ۳۳۲ -

سندھ میں اردو کا دو سو سال پرانا

مخطوطہ : ۱۰۷۱ -

سوانح میر تقی میر : ۵۰۳ -

سودا و مکین : ۳۷ -

ش

شاہ حاتم کا فارسی دیوان : ۳۶۴ -

شاہ قدرت اللہ ، قدرت : ۹۳۱ -

شہنشاہ اورنگ آبادی کی ایک ناہاب

مثنوی : ۸۷۵ -

ع

عہدِ شاہ جہاں کا ایک ادبی مقالہ

اور غالب : ۳۶ -

ف

فضلی کی گزربل گتھا (گیان چند جین) :

- ۱۰۶۸

فضلی کی گزربل گتھا (نجم الاسلام) :

- ۱۰۶۸

ق

قائم چاند بوری : ۸۱۲ -

قائم چاند بوری اور ان کا کلام :

- ۸۱۲

ن

نواب الشرف علی خاں نقال : ۱۲۰ -

و

- وفاغ بدائع : ۱۳۱ ، ۱۳۲ -
 وفاق بدائع اقتباس : ۱۷۹ -
 ولی کا سال وفات : ۱۳۳ -

رسائل و جرائد

الف

- اردوئے معلیٰ ، دہلی : جلد ۳ ، شماره
 ۶ - ۷ ، ۱۹۶۳ ع : ۸۱۵ -
 اودھ پنچ ، لکھنؤ : ۱۱۵ -
 اورینٹل کالج میگزین ، لاہور : ۱۷۸ ،
 اشاعت نومبر ۱۹۴۱ ع : ۷۱۷ -
 نومبر ۱۹۴۱ ع - نومبر ۱۹۵۰ ع :
 ۱۷۹ ، شماره ۱۰۲ ، اگست
 ۱۹۵۰ ع : ۱۶ ، ۱۳ ، فروری
 ۱۹۵۵ ع - نومبر ۱۹۶۰ ع : ۳۶ ،
 ۱۳۳ ، ۱۷۷ ، ۱۵۸ ، جلد ۷ ،
 عدد ۱ ، نومبر ۱۹۶۰ ع : ۱۳۵ ،
 جلد ۳ ، شماره ۳ ، اگست
 ۱۹۶۷ ع : ۳۰۶ -

ت

- تماہی تبریر ، دہلی : جلد ۵ ، شماره
 ۱۵ ، ۱۶ ، ۱۷ ، ۱۹۷۱ ع : ۳۰۶ ، ۳۱۱ ،
 شماره ۱۶ ، ۷۳ -

نصہ سہر الخروز و دلیر کے مصنف کی

شخصیت : ۱۱۳۸ -

ک

- کچھ سودا کے بارے میں : ۷۱۷ -
 کچھ میر کے بارے میں : ۵۵۰ -
 ۵۵۸ ، ۵۶۳ -
 گوبل گنتا : ۱۰۷۳ -
 گوبل گنتا کا زمانہ : ۱۰۶۸ -
 کلام بیان : ۴۳۱ -
 کلیات سودا کا پہلا مطبوعہ نسخہ :
 ۶۶۶ ، ۷۲۰ ، ۸۱۵ -
 کلیات میر کی اولین اشاعت : ۵۶۳ -
 کلیات میر کا ایک نادر نسخہ : ۵۶۲ -
 ۵۶۳ -

م

- مائل دہلوی کا ایک اہم تاریخی قطعہ :
 ۱۳۱ -
 مد باقر آگہ ... اور دیوان : ۱۰۲۳ -
 مرزا عبدالغنی بیگ نبول : ۱۳۲ -
 مرزا فدوی : ۹۷۷ -
 مرزا محمد قزلباش خان اسد : ۱۰۳ -
 معاوضہ حزمین و آرزو : ۳۷ -
 معاوضہ سودا و سکین پر کچھ نئی
 روشنی : ۳۷ -
 میر حسن شاہ حقیقت : ۱۱۳۰ -
 میر ضاحک دہلوی : ۸۷۳ -
 میر کا فارسی کلام : ۵۶۳ -

کتابی ہندوستانی ، الم آباد : جلد ۴ ،
شمارہ ۴ ، اکتوبر ۱۹۳۳ع : ف
۸۳ -

ج

جرنل خدا بخش لاہوری ، پٹنہ :
شمارہ ۱ ، ۱۹۷۷ع : ۱۰۲۲ ، شمارہ
۲ ، ۱۹۷۷ع : ۱۰۲۲ ، ۱۰۲۸ ، شمارہ
چشم نامہ یونیورسٹی اورینٹل کالج ،
لاہور : دسمبر ۱۹۷۲ع : ۱۳۴ -

د

دو ماہی اکادمی ، لکھنؤ : جلد ۱ ،
شمارہ ۱ ، جولائی ۱۹۸۱ع : ۱۰۷۳ -
دہلی کالج میگزین ، میرٹھ : ۱۹۶۲ع :
۳۶۳ ، الف ۵۵۷ ، ۵۶۳ ،
۵۶۳ ، ۵۶۳ ، ۵۶۳ -

س

سورہ ، لاہور : شمارہ ۲۹ : ۸۱۵ -
سہ ماہی اردو ، اورنگ آباد ، دکن :
جنوری ۱۹۲۳ع : ۱۲۶ ، ۱۳۱ -
۱۹۲۶ع : ۵۴۳ - اپریل ۱۹۲۹ع :
۱۰۲۳ - جولائی ۱۹۳۳ع : ۳۱۹ ،
۳۲۰ - جنوری ۱۹۳۷ع : ۱۰۶۸ ،
۱۰۷۰ -

سہ ماہی اردو ، دہلی : جنوری
۱۹۳۷ع : ۳۳۹ -
سہ ماہی اردو ، گجراتی : شمارہ ۴ ،

۱۹۶۶ع : ۱۳۲ -
سہ ماہی اردو نامہ ، کراچی : شمارہ
۱۵ : ۱۰۷۱ - شمارہ ۱۶ : ۱۹۶۳ع :
۳۲۱ - شمارہ ۵۰ : الف ۸۸۱ ، ۹۲۷ ،
۹۲۸ -

سہ ماہی صحیفہ ، لاہور : شمارہ ۳۶ ،
جولائی ۱۹۶۶ع : ۵۰۰ ، ۵۲۰ -
شمارہ ۳۸ : ۹۲۷ -
سہ ماہی غالب ، گجراتی : شمارہ ۵ :
۳۱۹ -

سہ ماہی نیا دور ، گجراتی : شمارہ
۲۹ - ۳۰ : ۱۰۷۰ -

ع

علی گڑھ میگزین ، طنز و طرائف مجر ،
۱۹۵۳ع : ۸۷۲ - ۶۱ - ۱۹۶۰ع :
۶۰ - ۱۹۵۹ع : ۳۶۳ -

ف

فتونہ ، لاہور : شمارہ ۷ ، دسمبر
۱۹۶۶ع : ۱۳۱ -

م

ماہنامہ اردوئے معلیٰ : جلد ۱ ، شمارہ
۶ : ۱۹۰۳ع : ۹۴۰ - جلد ۵ ،
نمبر ۶ ، دسمبر ۱۹۰۵ع : ۳۲۱ -
نومبر ۱۹۰۹ع : ۳۶۳ -
ماہنامہ سات رنگ ، گجراتی : جولائی
۱۹۶۰ع :

ماہنامہ حاق ، کراچی ، میرٹھ :
۱۹۵۸ع : ۶۳۵ -

- ۱۹۹۷ : ۱۰۷ - شماره ۱۰۵ :
 ۱۹۹۶ ع : ۱۰۷ - شماره ۱۰۶ :
 ۱۹۹۶ ع : ۱۰۶ - شماره ۱۰۸ :
 تدبیر : ۱۹۹۷ ع : ۱۰۶ - شماره
 ۱۱۸ : جولائی ۱۹۷۳ ع : ۱۰۶ -
 نوائے ادب : بمبئی : جولائی ۱۹۷۳ ع :
 ۳۴۲ - جلد ۷ : شماره ۱ : اپریل
 ۱۹۵۶ ع : ۹۷ - ۹۷ - جلد ۱۰ :
 شماره ۱ : جنوری ۱۹۵۹ ع : ۹۷ -
 جولائی ۱۹۶۳ ع : ۳۴۲ - اکتوبر
 ۱۹۷۶ ع : ۱۳۳ -

- ہاری زبان ، علی گڑھ : نومبر ۱۹۵۸ ع :
 ۳۱۹ - یکم تدبیر : ۱۹۵۸ ع :
 ۹۷ - یکم مئی : ۱۹۶۱ ع :
 ۱۰۶۸ - ۲۲ مارچ : ۱۹۷۹ ع :
 ۱۱۲۸ -

موضوعات

- ادا بندی : ۸۳۹ -
 ادب : انگریزی : ۳۱ - ۳۰ : اثرات :
 ۵۱۰ - ۵۱۳ - ۱۱۰۳ -
 ادب : دکنی : ۲۵ - ۲۴ : ۱۶۰ -
 ۱۷۶ - ۲۵۶ - ۳۰۵ - ۶۶۵ -
 ادب : فارسی : ۲۶ - ۳۹ - ۸۵۷ -
 اثرات : ۳۰ - ۳۱ -
 ادبی روایت : دکن : ۲۶ - ۶۷ -
 ۲۸۹ - ۸۷۸ -

- ماہنامہ سب رس ، حیدر آباد (دکن) :
 نومبر ۱۹۶۰ ع : ۷۱۸ -
 ماہنامہ قومی زبان ، کراچی :
 ۱۹۶۱ ع : ۲۰۷ - اگست ۱۹۶۸ ع :
 ۸۷۵ - نومبر ۱۹۶۶ ع : ۱۰۶۸ -
 ماہنامہ معارف ، اعظم گڑھ : جلد ۱۵۱ :
 شماره ۶ : جون ۱۹۶۳ ع : ۵۶۳ -
 جلد ۶۹ : شماره ۴ : اپریل ۱۹۵۲ ع :
 ۸۱۲ - جلد ۷۰ : شماره ۱ : جولائی
 ۱۹۵۲ ع : ۷۱۸ - جلد ۸۹ : جنوری
 ۱۹۶۲ ع : ۱۸۰ - جلد ۱۰۰ : شماره
 ۱ : جولائی ۱۹۶۸ ع : ۱۱۳۰ -
 مجلہ تحقیق ، پنجاب یونیورسٹی ، لاہور :
 ۹۳۱ -

- معاصر ہند ، چار : حصہ اول : ۳۷ :
 ۱۸۰ - ۹۲۷ - جلد ۲ : ۳۱۷ -
 جلد ۲ : حصہ ۸ : ۲۳۰ - شماره ۲ :
 ۳۶۳ - ۷۱ - جنوری ۱۹۵۲ ع :
 ۷۱۸ - شماره ۵ : ۳۶ : شماره ۱۳ :
 ۵۶۳ - شماره ۱۵ : نومبر ۱۹۵۹ ع :
 ۵۵۹ - ۵۶۲ - ۶۷ - ۷۱۸ -
 شماره ۱۹ : ۳۷ - شماره ۲۲ : ۲۸۰ -
 ۲۹ : ۹۳۰ -

ن

- نقوش ، لاہور : شماره ۵ - ۳۶ :
 ۱۹۵۳ ع : ۵۵۸ - ۵۵۹ - ۵۶۳ -
 شماره ۹۳ : جولائی ۱۹۶۲ ع :
 ۸۱۲ - شماره ۱۰۲ : مئی ۱۹۶۵ ع :

یاد کی رسوم : ۱۲ : پنجاب میں

احت : ۱۲ : منہی رسوم : ۳۳

ایر برستی : ۱۲ - ۱۳ -

تہذیب : انگریزی : ۱۰۸۰ : ایرانی :

۱۵ : عرب ایرانی : ۱۰۵۹ : فارسی :

۱۰۵۹ : ۱۰۸۰ : لکھنوی : ۸۳۳

۸۶۸ : ۸۵۰ : ۸۵۸ : ۹۲۵

۹۵۲ : مغربی : ۱۰۸۰ : یونانی :

- ۱۹۹

حلقے واشدین : ۳۸ -

ذات ہات کا تصور اور معیار شرافت :

- ۱۱ - ۱۰

رہ عمل کی تحریک : ۲۱۹ : ۲۲۶

۲۳۰ : ۲۶۳ : ۲۷۳ : ۲۷۹

۲۸۲ : ۳۴۱ : اصول : ۳۳۹ -

۳۵۱ : ۳۵۲ : ۳۵۳ : ۳۵۷ -

۳۵۶ : ۳۵۷ : ۳۵۹ : ۳۵۸

۳۸۸ : ۳۹۱ : ۳۹۲ : ۳۱۱

۳۱۵ : ۳۲۶ : ۳۳۹ : ۳۵۰

۳۵۱ : ۳۵۷ : ۳۶۳ : ۳۷۰

۹۰۳ : ۹۰۴ : ۹۳۱ : ۹۶۹

- ۱۱۱۵ : ۱۰۳۹

رزم نامہ : کیا ہے ؟ : ۷۶ : رزم نامے

اور رزمیہ کا فرق : ۷۶ -

رنگ : سخن : دہلوی : ۹۲۵ : تین

نمایاں خصوصیات : ۹۳۵ : ۹۳۷

۹۵۳ : لکھنوی : ۸۳۸ : ۸۹۳ -

رعایت لفظی : ۸۹۹ : ۹۷۲ : لکھنوی :

- ۸۷۱

ساقی نامہ : اردو میں چلا : ۳۹۲ -

ادبی روایت : دہلوی : ۹۳۷ -

ادبی روایت : عربی : ۵۸۶ : ۲۹ -

ادبی روایت : لکھنوی : ۸۹۱ -

ادبی روایت : فارسی : ۲۵ : ۱۲۹

۲۳۰ : ۵۸۶ : ۷۷۲ : ۶۱۵

- ۶۸۰

اردو ہندی تعلق : ۱۰۶۶ -

اسد برستی : ۱۳ : ۳۱ : ۳۸

۱۹۶ - ۲۰۱ : ایران میں :

۱۹۶ - ۱۹۷ : برعظیم میں :

۱۹۷ - ۱۹۸ : وجوہات : ۱۹۸ -

۲۰۱ : ۲۳۹ : ۲۵۰ -

السانی زندگی کے تین چلو : ۵۸۶ -

- ۵۸۷

ایہام : صنعت : ۱۵ : ایہام کوئی :

۲۶ : ۸۹ : (اردو شاعری کی پہلی

ادبی تحریک) : اسباب مقبولیت :

۱۸۹ - ۱۹۱ : نوعیت : ۱۹۱ -

۱۹۲ : یوری ادب میں : ۱۹۳

مشکل فن : ۱۹۳ : خویاں :

۱۹۳ - ۱۹۴ : ابتدا : ۱۹۴

- ۳۵۹ : ۸۹۹ -

تصوف : ۳۳ : کیا ہے ؟ : ۳۷۰ -

۱۰۱ : یوری سرایدی : ۱۵ -

توہیات و رسم برستی : ۱۱ - ۱۲

شاہ مدار کی ہمنی : ۱۱ : شیخ

سند کی نیاز : ۱۱ : حضرت شیخ

عبدالقادر جیلانیؒ کی ہمنی : ۱۱

سرور سلطان سے عقیدت : ۱۱

بابا فریدؒ کا بڑا : ۱۲ : شادی

شہر آشوب : ۸ ، ۱۰۸ ، تعریف :
۳۸۲ -

شمالی ہندوستان اور دکنی زبانوں کا
تفرق : ۶۱ - ۶۷ -

ضلع "جگت" : ۱۵ -

طوائف : معاشرے میں : ۱۳ -

عشق : پند شاہی دور میں : ۱۹۳ -
۱۹۶ -

فارسی : اسلوب : ۱۰۳۴ ، ۱۰۳۶ ،
انشا : ۹۸۹ ، ۱۰۱۱ ، داستانیں :

۱۰۸۶ ، ۱۰۸۸ ، غزل : ۳۱ ،
۶۷۶ ، ۶۸۱ ، ۷۱۱ ، مثنویاں :

۸۵۶ ، اشعار کا دوہوں میں ترجمہ :
۳۳ - ۳۵ ، اردو اشعار میں ترجمہ :

۳۲ - ۳۴ -

نصید : آذر شاہ سن رخ ہائو : ۱۱۰۸ ،
نسخہ "کلکتہ بنام قصہ الجواہر :

۱۱۰۹ ، نسخہ "الذبا آفس لائبریری
بنام قصہ ملک محمد و گیتی الفردز :

۱۱۰۹ ، نسخہ "ایشیاٹک موسائٹی
بنکال : ۱۱۰۹ ، نسخہ "ملا فیروز :

لائبریری بمبئی : ۱۱۰۹ ، نسخہ
لجین ترقی اردو دہلی بعنوان سن

رخ و آذر شاہ : ۱۱۰۹ ، اردو
ترجمہ : ۱۱۰۹ ، اردو لٹر بنام

شکوہ "عبت : ۱۱۰۹ -

قصہ "چهار درویش : ۱۰۱۵ ، ۱۰۹۶ ،
۱۰۹۸ -

نصید رتن سین اور ہدایت : ۱۰۲۰ -
قصہ کام روپ و کام لٹا : ۱۵۰ -

۳۹۳ ، فارسی میں : ۳۹۲ ، مقبولیت
کے اسباب : ۳۹۵ -

سبکدہ ایرانی : ۱۵۳ -

سبکدہ ہندی : ۱۵۳ -

مودا اور مکین کا معاوضہ : ۲۳ -
۲۵ -

شاعری : ایک : ۳۷۳ ، بھاکا :
۲۱۲ ، ۳۵۳ ، بھکتی : ۱۰۸۶ ،

ترکی : ۲۹ ، دکنی : ۲۸۰ ، ۵۳۳ ،
دہلوی : ۹۲۲ ، رزمیہ : ۶۹۵ ،

زبانی کال : ۱۰۸۶ ، صوفیانہ : ۳۰ ،
عربی : ۲۸ ، ۳۱ ، ۳۲ ، ۱۹۶ ،

فارسی : ۲۶ ، ۲۸ ، ۳۵ ، ۱۲۹ ،
۱۳۹ ، ۱۶۲ ، ۱۹۶ ، ۳۲۱ ،

۳۲۲ ، ۳۳۱ ، ۳۳۷ ، ۳۳۸ ،
۳۴۸ ، ۳۵۱ ، ۳۵۵ ، ۳۵۶ ،

۳۶۷ ، ۳۶۹ ، ۳۷۸ ، ۳۷۹ ،
۳۸۰ ، ۳۸۱ ، ۳۸۵ ، ۳۸۹ ،

۳۹۰ ، ۳۹۱ ، ۳۹۲ ، ۳۹۳ ،
۳۹۴ ، ۳۹۵ ، ۳۹۶ ، ۳۹۷ ،

۳۹۸ ، ۳۹۹ ، ۴۰۰ ، ۴۰۱ ، ۴۰۲ ،
۴۰۳ ، ۴۰۴ ، ۴۰۵ ، ۴۰۶ ،

۴۰۷ ، ۴۰۸ ، ۴۰۹ ، ۴۱۰ ، ۴۱۱ ،
۴۱۲ ، ۴۱۳ ، ۴۱۴ ، ۴۱۵ ،

۴۱۶ ، ۴۱۷ ، ۴۱۸ ، ۴۱۹ ، ۴۲۰ ،
۴۲۱ ، ۴۲۲ ، ۴۲۳ ، ۴۲۴ ،

۴۲۵ ، ۴۲۶ ، ۴۲۷ ، ۴۲۸ ،
۴۲۹ ، ۴۳۰ ، ۴۳۱ ، ۴۳۲ ،

۴۳۳ ، ۴۳۴ ، ۴۳۵ ، ۴۳۶ ،
۴۳۷ ، ۴۳۸ ، ۴۳۹ ، ۴۴۰ ،

۴۴۱ ، ۴۴۲ ، ۴۴۳ ، ۴۴۴ ،
۴۴۵ ، ۴۴۶ ، ۴۴۷ ، ۴۴۸ ،

- ۳۸۲-۳۸۳ : واسطت : ۳۸۳ -
 ۳۸۶ : تصور عشق : ۳۸۶ -
 ۳۸۹ : اسرد پرستی : ۳۸۹-۳۹۰
 شاعری : ۳۹۰ - ۳۹۵ : تنی
 اصولوں کی پابندی : ۳۹۵ - ۳۹۶
 تذکرے اور بیاض : ۳۹۶-۳۹۷
 قدیم اور اس دور کے ادب کا فرق :
 ۳۹۷-۳۹۸ : زبان : ۳۹۸-۵۰۰
 ناول اور داستان کا فرق : ۵۰۰ -
 اردو نثر : دو اسلوب : ۹۸۵-۹۸۶
 چار حصوں میں موضوعی تقسیم :
 ۹۸۸-۹۹۹ : تنقیدی اور علمی :
 ۹۸۸-۹۸۹ : سفسی : ۹۸۹ -
 ۹۹۲ : تاریخی : ۹۹۲-۹۹۳
 انیسالی : ۹۹۳-۹۹۶ : دکنی :
 ۱۰۱۱ -
 فارسی نثر : ۹۹۹ : ۹۱۰۳۶
 واسطت : کیا ہے ؟ ۳۸۵-۳۸۶
 ۳۸۶ -
 ہندو مسلم کلچر : ۱۰۹۸ -
 بچو : ایک فن : ۷۰۳ : ادبیات یورپ
 میں : ۷۰۱ : ۷۰۲ -
 یونانی معاشرہ : ۱۹۹ : ۲۰۰ -

لسانیات

الف

- اپ بولش : ۳۰ : ۱۹۳۱ -
 اردو شعر و ادب کی تحریک : ۳۵ -
 ۳۶ : شاعری : ۲۶ : شعرا : ۲۶ -

- ۸۵۶ : کل نکاؤلی -
 نسب ملک محمد گنئی افروز : ۱۰۹۷ -
 نصیبہ : ایک مشکل فن : ۶۸۸ : مطلع :
 ۶۸۸-۶۸۹ : تنصیب : ۶۸۹
 گریز : ۶۹۳ : مدح : ۶۹۳ -
 ۶۹۴ : خاکمہ : ۶۹۵ : کیا ہے ؟
 ۶۸۸ - ۶۹۵ : طرز : ۶۹۵ :
 دوبار میں مقام : ۶۹۸ : جالیاتی
 اعتبار سے مقام : ۶۹۸ : حالی کی
 رائے : ۶۹۹ : لوازم : ۶۹۵ -
 ۶۹۷ : عربی : ۶۸ : فارسی :
 ۶۸۷ : ۶۸۸ -
 لکھنوی : رجحانات : ۸۹۹ : غزل :
 ۸۰۰ : معاشرت : ۸۹۹ -
 محفل مراغہ : ۲۳ -
 مرثیہ : دکن میں : ۶۸ : ۶۸۷
 دکن اور شمال کے مرثیوں کا لسانی
 مطالعہ : ۷۱ - ۷۳ -
 معارضہ آرزو و حزیں : ۲۱ - ۲۲ -
 معاشرہ ہندی : ۸۵۸ : ۸۹۵ : ۸۹۹
 ۹۲۶ : ۹۲۵ -
 مغل معذوری : ۸۶۱ : ۸۶۲ : ۸۶۳ -
 میر و سودا کا دور : ۳۶۹ - ۵۰۰
 سیاسی و سماجی حالات : ۳۶۹ -
 ۳۷۰ : ادب پر اثر : ۳۷۰ -
 ۳۷۳ : نصیبہ : ۳۷۳ - ۳۷۵ :
 مثنوی : ۳۷۵ - ۳۷۹ : ہجوہات :
 ۳۷۹ - ۳۸۰ : سرائی : ۳۸۰ :
 قطعات : ۳۸۰ - ۳۸۱ : رباعی :
 ۳۸۱ - ۳۸۲ : شہر آفتاب : ۳۸۱

یورپی زبان : ۱۰۰۰ : ۱۰۲۰ -

ت

ترکی زبان : ۲۳ : ۱۰۹ : ۱۵۵

۱۵۶ : ۱۵۹ : ۲۸۲ : الفاظ :

۱۵۱ : ۵۲ : ۶۶ : ۶۱۶ -

تنگو : ۲۹ : ۱۰۶۵ -

ج

جرمن زبان : ۵۹ : ۶۰۳ -

د

دکنی : ۲۵ : ۵۶ : ۵۸ : ۵۹ : ۶۰

۶۱ : ۶۲ : ۶۳ : ۶۴ : ۶۵ : ۶۶ : ۶۷ : ۶۸ : ۶۹ : ۷۰

۷۱ : ۷۲ : ۷۳ : ۷۴ : ۷۵ : ۷۶ : ۷۷ : ۷۸ : ۷۹ : ۸۰

۸۱ : ۸۲ : ۸۳ : ۸۴ : ۸۵ : ۸۶ : ۸۷ : ۸۸ : ۸۹ : ۹۰

۹۱ : ۹۲ : ۹۳ : ۹۴ : ۹۵ : ۹۶ : ۹۷ : ۹۸ : ۹۹ : ۱۰۰

۱۰۱ : ۱۰۲ : ۱۰۳ : ۱۰۴ : ۱۰۵ : ۱۰۶ : ۱۰۷ : ۱۰۸ : ۱۰۹ : ۱۱۰

۱۱۱ : ۱۱۲ : ۱۱۳ : ۱۱۴ : ۱۱۵ : ۱۱۶ : ۱۱۷ : ۱۱۸ : ۱۱۹ : ۱۲۰

۱۲۱ : ۱۲۲ : ۱۲۳ : ۱۲۴ : ۱۲۵ : ۱۲۶ : ۱۲۷ : ۱۲۸ : ۱۲۹ : ۱۳۰

۱۳۱ : ۱۳۲ : ۱۳۳ : ۱۳۴ : ۱۳۵ : ۱۳۶ : ۱۳۷ : ۱۳۸ : ۱۳۹ : ۱۴۰

۱۴۱ : ۱۴۲ : ۱۴۳ : ۱۴۴ : ۱۴۵ : ۱۴۶ : ۱۴۷ : ۱۴۸ : ۱۴۹ : ۱۵۰

۱۵۱ : ۱۵۲ : ۱۵۳ : ۱۵۴ : ۱۵۵ : ۱۵۶ : ۱۵۷ : ۱۵۸ : ۱۵۹ : ۱۶۰

۱۶۱ : ۱۶۲ : ۱۶۳ : ۱۶۴ : ۱۶۵ : ۱۶۶ : ۱۶۷ : ۱۶۸ : ۱۶۹ : ۱۷۰

۱۷۱ : ۱۷۲ : ۱۷۳ : ۱۷۴ : ۱۷۵ : ۱۷۶ : ۱۷۷ : ۱۷۸ : ۱۷۹ : ۱۸۰

۱۸۱ : ۱۸۲ : ۱۸۳ : ۱۸۴ : ۱۸۵ : ۱۸۶ : ۱۸۷ : ۱۸۸ : ۱۸۹ : ۱۹۰

۱۹۱ : ۱۹۲ : ۱۹۳ : ۱۹۴ : ۱۹۵ : ۱۹۶ : ۱۹۷ : ۱۹۸ : ۱۹۹ : ۲۰۰

۲۰۱ : ۲۰۲ : ۲۰۳ : ۲۰۴ : ۲۰۵ : ۲۰۶ : ۲۰۷ : ۲۰۸ : ۲۰۹ : ۲۱۰

۲۱۱ : ۲۱۲ : ۲۱۳ : ۲۱۴ : ۲۱۵ : ۲۱۶ : ۲۱۷ : ۲۱۸ : ۲۱۹ : ۲۲۰

۲۲۱ : ۲۲۲ : ۲۲۳ : ۲۲۴ : ۲۲۵ : ۲۲۶ : ۲۲۷ : ۲۲۸ : ۲۲۹ : ۲۳۰

۲۳۱ : ۲۳۲ : ۲۳۳ : ۲۳۴ : ۲۳۵ : ۲۳۶ : ۲۳۷ : ۲۳۸ : ۲۳۹ : ۲۴۰

۲۴۱ : ۲۴۲ : ۲۴۳ : ۲۴۴ : ۲۴۵ : ۲۴۶ : ۲۴۷ : ۲۴۸ : ۲۴۹ : ۲۵۰

اردوئے معلول : ۲۱ : ۳۴۹ : ۳۵۰

۳۵۱ : ۳۵۲ : ۳۵۳ : ۳۵۴ : ۳۵۵

۳۵۶ : ۳۵۷ : ۳۵۸ : ۳۵۹ : ۳۶۰

۳۶۱ : ۳۶۲ : ۳۶۳ : ۳۶۴ : ۳۶۵

۳۶۶ : ۳۶۷ : ۳۶۸ : ۳۶۹ : ۳۷۰

۳۷۱ : ۳۷۲ : ۳۷۳ : ۳۷۴ : ۳۷۵

۳۷۶ : ۳۷۷ : ۳۷۸ : ۳۷۹ : ۳۸۰

۳۸۱ : ۳۸۲ : ۳۸۳ : ۳۸۴ : ۳۸۵

۳۸۶ : ۳۸۷ : ۳۸۸ : ۳۸۹ : ۳۹۰

۳۹۱ : ۳۹۲ : ۳۹۳ : ۳۹۴ : ۳۹۵

۳۹۶ : ۳۹۷ : ۳۹۸ : ۳۹۹ : ۴۰۰

۴۰۱ : ۴۰۲ : ۴۰۳ : ۴۰۴ : ۴۰۵

۴۰۶ : ۴۰۷ : ۴۰۸ : ۴۰۹ : ۴۱۰

۴۱۱ : ۴۱۲ : ۴۱۳ : ۴۱۴ : ۴۱۵

۴۱۶ : ۴۱۷ : ۴۱۸ : ۴۱۹ : ۴۲۰

۴۲۱ : ۴۲۲ : ۴۲۳ : ۴۲۴ : ۴۲۵

۴۲۶ : ۴۲۷ : ۴۲۸ : ۴۲۹ : ۴۳۰

۴۳۱ : ۴۳۲ : ۴۳۳ : ۴۳۴ : ۴۳۵

۴۳۶ : ۴۳۷ : ۴۳۸ : ۴۳۹ : ۴۴۰

۴۴۱ : ۴۴۲ : ۴۴۳ : ۴۴۴ : ۴۴۵

۴۴۶ : ۴۴۷ : ۴۴۸ : ۴۴۹ : ۴۵۰

۴۵۱ : ۴۵۲ : ۴۵۳ : ۴۵۴ : ۴۵۵

۴۵۶ : ۴۵۷ : ۴۵۸ : ۴۵۹ : ۴۶۰

۴۶۱ : ۴۶۲ : ۴۶۳ : ۴۶۴ : ۴۶۵

۴۶۶ : ۴۶۷ : ۴۶۸ : ۴۶۹ : ۴۷۰

۴۷۱ : ۴۷۲ : ۴۷۳ : ۴۷۴ : ۴۷۵

۴۷۶ : ۴۷۷ : ۴۷۸ : ۴۷۹ : ۴۸۰

۴۸۱ : ۴۸۲ : ۴۸۳ : ۴۸۴ : ۴۸۵

۴۸۶ : ۴۸۷ : ۴۸۸ : ۴۸۹ : ۴۹۰

۴۹۱ : ۴۹۲ : ۴۹۳ : ۴۹۴ : ۴۹۵

۴۹۶ : ۴۹۷ : ۴۹۸ : ۴۹۹ : ۵۰۰

۵۰۱ : ۵۰۲ : ۵۰۳ : ۵۰۴ : ۵۰۵

ک

کشیری : ۲۹ / ۱۵۶ -

کھڑی بول : ۲۳۲ / ۲۹۲ / ۱۰۳۸ +

۱۰۳۰ / ۱۰۳۱ / ۱۰۸۰ / ۱۰۹۰ -

ک

کوالہاری : ۱۵۶ -

ل

لاطینی : ۱۵۱ / ۳۹۰ / ۱۰۶۳ -

م

مالاباری : ۱۰۶۳ -

مروٹی : ۲۹ / ۲۲ / ۲۶ / ۲۷ +

- ۲۳۲

مور (اردو) : ۱۰۶۳ -

ن

ناگری رسم الخط : ۱۰۶۳ -

ہ

ہریانہ : ۱۵۱ / ۲۳۲ / ۱۰۳۸ +

- ۱۰۹۰ / ۱۰۳۱

ہندوستانی : ۲۳ / ۲۲ / ۳۵ / ۱۰۶۳ +

- ۱۰۶۵ / تلیحات : ۱۳۶ -

ہندی : ۲۱ / ۳۰ / ۳۷ / ۱۲۶ +

۱۵۶ / ۱۵۳ / ۲۲۲ / ۲۳۲ +

۲۳۵ / ۲۳۰ / ۲۳۶ / ۳۵۳ +

۳۶۶ / ۳۶۹ / ۳۷۵ / ۳۸۰ +

۶۰۵ / ۶۳۵ / ۶۵۰ / ۶۵۵ +

۶۶۶ / ۶۷۳ / ۷۱۳ / ۷۲۷ +

۹۸۳ / ۹۸۷ / ۹۸۸ / ۹۹۰ +

۹۹۳ / ۱۰۰۶ / ۱۰۱۰ / ۱۰۱۱ +

۱۰۱۳ / ۱۰۱۶ / ۱۰۱۷ / ۱۰۲۶ +

۱۰۲۸ / ۱۰۳۶ / ۱۰۳۹ / ۱۰۴۰ +

۱۰۴۱ / ۱۰۴۳ / ۱۰۴۵ / ۱۰۴۹ +

۱۰۶۱ / ۱۰۶۲ / ۱۰۶۹ / ۱۰۸۱ +

۱۰۸۷ / ۱۰۹۲ / ۱۰۹۷ / ۱۱۰۸ +

۱۱۱۲ / ۱۱۱۹ / ۱۱۲۱ / ۱۱۲۷ +

۱۱۵۰ / القاط : ۵۱ / ۵۲ / ۵۳ +

۵۴ / ۵۸ / ۶۶ / ۸۷ +

۱۰۸ / ۲۵۵ / ۲۵۶ / ۳۰۸ / ۳۵۲ +

۳۵۳ / ۳۵۴ / ۳۵۶ / ۳۸۷ +

۳۳۵ / ۳۴۰ / ۳۴۳ / ۳۴۹ +

۶۰۶ / ۶۱۶ / ۶۱۷ / ۶۸۱ +

۷۱۳ / ۷۱۵ / ۷۱۶ / ۷۲۷ +

۸۰۹ / ۹۸۷ / ۹۸۸ / ۹۹۱ +

۹۹۳ / ۹۹۷ / ۱۰۱۳ / ۱۰۱۵ +

۱۰۳۸ / ۱۰۵۲ / ۱۰۵۵ / ۱۰۵۸ +

۱۰۶۶ / ۱۰۹۰ / ۱۰۹۲ / ۱۱۰۱ +

۱۱۱۰ / تراکیب : ۳۲ / ۵۱ +

۷۷۳ / ۷۹۶ / ۸۱۷ / ۸۰۸ +

۸۷۵ / ۱۱۰۵ / ۱۱۰۵ / تلیحات :

۳۱ / رسم الخط : ۱۰۶۳ +

صنائع بدائع : ۳۱ / نعل و حرف :

۵۳ / حرف : ۳۱ / ۷۱ / محاورات :

۳۹۹ / ۵۰۸ / محاورے : ۳۲ -

فرامین : ۷۵ / ۳۵۳ / ۶۰۴ +

۷۸۹ / ادب : ۱۷۵۰ +

- ۱۰۵۵ : ۱۰۵۶ : ف : ۱۰۵۵ : ۱۰۵۵

- ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸

ادارۂ تحقیقاتِ اردو : پتہ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸

- ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸

ادارۂ تحقیقاتِ عربی و فارسی : پتہ :

- ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸

- ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸

ادارۂ تصنیف : دہلی : ۱۰۶۸

ادارۂ تصنیف : علی گڑھ : ۱۰۶۸

ادارۂ صبحِ ادب : دہلی : ف : ۱۰۶۸

- ۱۰۶۸

ادارۂ فروغِ اردو : لکھنؤ : ۱۰۶۸

ادارۂ مجددیہ : کراچی : ۱۰۶۸

ادبی پبلیشرز : بمبئی : ف : ۱۰۶۸

- ف : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸

- ۱۰۶۸

اردو اکادمی : جالپور : ۱۰۶۸

اردو اکیڈمی سندھ : کراچی : ۱۰۶۸

- ۱۰۶۸

اردو پبلیشرز : لکھنؤ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸

اردو سوسائٹی : پتہ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸

اسلامی پریس صدر کی : پتہ جوا :

- ۱۰۶۸

اعلیٰ کتب خانہ : کراچی پبلیشرز :

- ۱۰۶۸

اکبر پریس : آگرہ : ۱۰۶۸

اکیڈمی آف ایجوکیشنل ریسرچ :

- کراچی : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸

الہ آباد سینٹ ہاؤس یونیورسٹی :

- ف : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸

- ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸

- ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸

- ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸

- ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸

- ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸

- ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸

- ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸

- ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸

- ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸

- ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸

- ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸

- ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸

- ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸

- ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸

ی

یونانی : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸

علمی ، ادبی ادارے

اور پریس وغیرہ

آ

آکسفورڈ یونیورسٹی پریس : ۱۰۶۸

- ۱۰۶۸

آئینہ ادب : لاہور : ۱۰۶۸

الف

احمد المطابع کانپور : ۱۰۶۸

ادارۂ ادبیاتِ اردو : حیدر آباد دکن :

- ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۸

انڈیا انس لائبریری ، لندن : ۱۱۷

۱۴۵ : ۱۶۶ : ۲۴۰ : ۲۷۵

ف : ۲۸۰ : ۳۳۳ : ۳۶۳ : ۵۵۰

۱۱۷۹ : ۱۰۹۵ : ۱۰۸۱ : ۱۱۰۹

- ۱۱۲۹

انجمن ترقی اردو ، اورنگ آباد دکن :

۸۹ : ۱۱۶ : ۱۱۸ : ۱۳۱

۱۳۳ : ۱۳۵ : ۱۷۷ : ۱۷۹

۱۸۰ : ۲۰۷ : ۲۰۸ : ۲۳۹

۲۳۰ : ۲۵۷ : ۲۸۳ : ۳۳۰

۳۳۳ : ۳۵۷ : ۳۱۶ : ۳۱۷

۳۱۸ : ۳۲۰ : ۳۶۲ : ۳۶۳

۵۰۱ : ۵۰۲ : ۵۳۳ : ۵۵۷

۵۶۰ : ۵۶۱ : ۵۶۳ : ۶۴۵

۶۴۶ : ۶۴۷ : ۷۱۷ : ۷۲۰

۷۲۱ : ۷۵۸ : ۷۵۹ : ۷۶۹

۸۱۲ : ۸۷۳ : ۸۷۳ : ۹۲۷

۹۲۹ : ۹۳۰ : ۹۶۳ : ۱۰۲۲

- ۱۱۳۰ : ۱۱۳۱

انجمن ترقی اردو ہند ، دہلی : ۳۷

۷۵۳ : ۱۱۷۰ : ۱۳۳۰ : ۲۸۵ : ۳۱۸

۵۵۸ : ۷۱۷ : ۷۱۸ : ۷۵۹

۸۱۳ : ۸۱۵ : ۸۱۶ : ۸۱۸

۸۷۱ : ۸۷۳ : ۹۲۷ : ۹۷۵

۹۷۸ : ۹۷۹ : ۹۹۸ : ۱۱۰۹

انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ :

۲۰۸ : ۲۸۳ : ۳۳۰ : ۳۲۰

۵۶۰ : ۵۶۳ : ۶۴۷ : ۷۱۷

۷۱۸ : ۷۶۰ : ۷۶۹ : ۸۱۶

۸۷۳ : ۹۲۷ : ۹۲۹ : ۹۷۵

- ۱۰۹۸ : ۱۰۹۸

انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی :

۷۷ : ۷۷ : ۱۳۳ : ۱۳۳

۱۳۳ : ۱۳۵ : ۱۷۸ : ۲۰۹

۲۸۳ : ۲۸۵ : ۳۱۰ : ۳۳۹

۳۴۱ : ۳۴۲ : ۳۵۹ : ۳۸۵

۴۰۷ : ۴۲۰ : ۴۲۱ : ۴۳۰

۴۴۳ : ۴۴۴ : ۵۳۸ : ۶۴۵

۷۸۹ : ۸۸۳ : ۹۱۰ : ۹۲۷

۹۳۰ : ۹۳۱ : ۹۷۱ : ۹۸۰

۱۰۲۲ : ۱۰۲۵ : ۱۰۶۸ : ۱۰۶۹

۱۰۷۰ : ۱۰۷۱ : ۱۰۷۱ : ۱۰۷۳

- ۱۱۲۹ : ۱۰۸۱

انجمن اردو پریس اورنگ آباد ، دکن :

- ۵۶۰ : ۲۸۵

انجمن محافظ اردو ، لکھنؤ : ۶۳۷

انجمن لوہار ادب ، پٹنہ : ۹۷۵

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس ، دہلی :

- ۶۳۶ : ۶۳۵

ایشیائیک سوسائٹی ، بنگال : ۵۰۳

- ۱۱۰۹

ب

برٹش اینڈ فورن بائبل سوسائٹی ،

لندن : ۱۰۷۱

برٹش سوزیم ، لندن : ۱۳۲ : ۲۶۸

۲۸۵ : ۳۰۶ : ۸۲۹ : ۱۱۱۳

بوڈلین لائبریری : ۹۳۰

بہار اردو اکیڈمی ، پٹنہ : ۹۷۹

بہار راجراج سوسائٹی ، پٹنہ : ۱۱۱۳

پ

پاکستان ہسٹاریکل سوسائٹی، کراچی :

- ۱۷

پبلکیشن ڈویژن گورنمنٹ آف انڈیا،

دہلی : ۱۷ -

پنجاب ہونی ورسیٹی، لاہور : ۱۱۷

۱۷۵۸ - ۱۷۵۹ - ۱۷۶۰ - ۱۷۶۱

۱۷۶۲ - ۱۷۶۳ - ۱۷۶۴ - ۱۷۶۵

۱۷۶۶ - ۱۷۶۷ - ۱۷۶۸ - ۱۷۶۹

۱۷۶۹ - ۱۷۷۰ - ۱۷۷۱ - ۱۷۷۲

۱۷۷۳ - ۱۷۷۴ - ۱۷۷۵ - ۱۷۷۶

۱۷۷۷ - ۱۷۷۸ - ۱۷۷۹ - ۱۷۸۰

پنجاب ہونی ورسیٹی لائبریری، لاہور :

۱۷۸۱ - ۱۷۸۲ - ۱۷۸۳ - ۱۷۸۴

۱۷۸۵ - ۱۷۸۶ - ۱۷۸۷ - ۱۷۸۸

ت

تاج المطابع، رام پور : ۸۱۲ -

تاج مکتبی، کراچی : ۱۰۷۵ -

ترقی اردو بورڈ، دہلی : ۱۳۳ - ۱۷۷۷ -

۱۷۷۸ - ۱۷۷۹ - ۱۷۸۰ - ۱۷۸۱

ج

جامعہ الہ آباد : ۲ - ۱۷۸۱ - ۱۷۸۲ - ۱۷۸۳ - ۱۷۸۴ -

جامعہ عثمانیہ، حیدر آباد دکن : ۱۷

- ۱۷۸۱

جشن برق پریس، دہلی : ۱۷۸۹ -

خ

خدا بخش لائبریری، پٹنہ : ۱۷۶۶ -

خیابان ادب، لاہور : ۲۸۳ - ۳۶۲ -

غیر المطابع، منگل پور، عظیم آباد :

- ۱۷۵۸

ذ

دارالافتاح پنجاب، لاہور : ۱۳۱ -

۱۷۵۸ - ۲۸۳ - ۵۰۱ - ۶۳۷ -

۱۷۵۹ - ۱۷۶۰ -

دارالصفین، اعظم گڑھ : ۳۶ -

دانش محل، لکھنؤ : ۷۳ -

دانش گاہ پنجاب، لاہور : ۵۶۲ -

- ۱۷۶۹

دائرۃ ادب، پٹنہ : ۳۰۱ - ۵۵ -

۵۶۲ - ۸۷۳ - ۹۳۰ - ۱۷۶۰

دلی پرنٹنگ ورکس، دہلی : ۱۷۷۷ -

دہلی ہونی ورسیٹی، دہلی : ۵۷۵ -

۹۶۵ - ۹۶۶ - ۹۶۷ - ۹۶۸ - ۱۰۸۱ -

- ۱۱۲۸

دھوس مل دھرم داس، دہلی : ۶۳۶ -

ذ

ذخیرۃ اسپرنگر : ۱۰۳۰ -

ذخیرۃ اوسلی : ۱۱۱۳ -

ذخیرۃ جادو لالہ سرکار : ۸۷۲ -

ذخیرۃ کتب ہونی محل : ۱۱۱۳ -

- ۱۱۲۸

علم مجلس کتب خانہ ، دہلی : ۱۳۵ -
 علمی مجلس ، دہلی : ف ۱۳۱ / ۳۱۹ -
 ۳۲۰ / ۳۲۱ / ۳۶۳ / ۵۵۹ -

- ۸۱۳

علوی بک ڈپو ، بمبئی : ف ۵۰۵ -
 ۵۵۹ / ۵۶۱ / ۵۶۲ -
 علی نقی شرف علی اینڈ کمپنی ، بمبئی :
 ۱۷۷ / ۵۰۹ -

ج

فروغ اردو ، لکھنؤ : ۹۲۸ -

فرورٹ ولیم کالج ، کلکتہ : ۵۵۶ -
 ۸۸۳ / ۹۸۵ / ۹۸۶ / ۹۹۳ -
 ۹۹۵ / ۱۰۰۳ / ۱۰۱۲ / ۱۰۳۸ -
 ۱۱۰۱ / ۱۱۰۲ / ۱۱۰۸ / ۱۱۱۳ -
 ۱۱۱۵ / ۱۱۲۷ -

ن

نوسی پریس ، بانک پور ، پٹنہ : ۹۷۷ -
 نوسی عجائب خانہ ، گواچی : ۳۷ -
 ۱۳۳ / ۱۷۷ / ۱۷۸ / ۱۷۹ -
 ۱۸۰ / ۲۰۸ / ۲۳۹ / ۳۱۷ -
 ۵۵۸ / ۵۵۹ / ۹۰۰ / ۹۳۰ -

ک

کتاب منزل ، لاہور : ۹۹۸ -
 کتاب لکھنؤ ، لکھنؤ : ۵۰۰ / ۸۲۳ -
 ۸۷۳ -

ز

زینا لائبریری ، رام پور : ۳۱۹ -
 ۳۳۳ / ۵۳۲ / ۵۵۰ / ۹۲۲ -
 ۱۱۱۴ -
 زلفی عام پریس ، لاہور : ف ۱۳۳ -
 ۱۳۲ / ۳۱۵ / ۱۰۲۱ -
 زام ٹرائن لال ، الہ آباد : ۱۱۸ -
 ۱۸۰ -
 زائروز بک کلب ، گواچی : ۶۳۶ -

س

سائمن اینڈ شوستر ، لیوہارک : ۱۷ -
 سیمن مارشٹن اینڈ کمپنی ، لندن :
 ۱۱۲۹ -
 سندھی ادبی بورڈ حیدر آباد ، سندھ :
 ۳۳۱ -
 سندھ ساگر اکیڈمی ، لاہور : ۳۲۰ -

ش

شاہ ولی اللہ اورینٹل کالج منصورہ ،
 ضلع حیدر آباد سندھ : ۱۰۶۹ -
 شمس المطاع ، دہلی : ۲۸۳ / ۱۱۳۰ -
 شیخ مبارک علی ، لاہور : ۱۰۳ / ۱۰۴ -
 ۶۳ / ۷۰۷ / ف ۸۱۹ -

ح

حضر چند کپور اینڈ سنز ، لاہور : ۳۱۸ -
 حناہ ہونی ورثی ، حیدر آباد دکن :

ک

گروواتک ، نیویارک : ۲۰۸ -

ل

لائبریری مبارک دہلی دہلی سنگھ جودیو

شکر گڑھ (مذہب ہندی) : ۱۰۸۵ -

لکھنؤ یونیورسٹی ، فارسی : ۱۰۹۵ -

م

مرکز عالم بریں ، ہمدون : ۱۰۲۱ -

مرکز تحقیقات فارسی ایران و

پاکستان : ۳۵ ، ۱۳۱ ، ۱۵۵ -

۸۵۴ ، ۸۵۳ -

مرکزی اردو بورڈ ، لاہور : ۲۰۹ -

۳۴۰ ، ۵۵۵ ، ۹۳۰ ، ۱۱۲۹ -

مجلس اشاعت ادب ، دہلی : ۲۸۵ -

۳۲۱ -

مجلس ترقی ادب ، لاہور : ۳۶ ، ۳۸ -

ف ۶۰ ، ۵۳ ، ۵۵ ، ۸۹ ، ۱۱۶ -

۱۱۸ ، ۱۲۳ ، ۱۲۲ ، ۱۳۳ -

۱۳۵ ، ۱۵۵ ، ۱۵۸ ، ۱۵۹ -

۱۸۰ ، ۲۰۵ ، ۲۰۸ ، ۲۳۹ -

۲۴۰ ، ۲۸۳ ، ۳۳۹ ، ۳۴۰ -

۳۵۵ ، ۳۵۸ ، ۳۱۶ ، ۳۱۵ -

۳۱۹ ، ۳۲۰ ، ۵۰۰ ، ۵۵۸ -

۵۵۹ ، ۵۶۰ ، ۵۶۱ ، ۵۱۶ -

۵۱۹ ، ۵۲۰ ، ۵۵۵ ، ۵۵۸ -

۵۵۹ ، ۵۶۹ ، ۸۱۲ ، ۸۱۴ -

کتابی دنیا ، دہلی : ۶۴۶ -

کتاب خانہ " آملہ " ، ملیر آباد دکن :

۵۶۰ ، ف ۹۵۱ -

کتاب خانہ " انجمن ترقی اردو پاکستان " ،

کراچی : ۱۰۲۳ -

کتاب خانہ دو گڑھ حضرت جی ، گوالیار :

۱۰۸۳ -

کتاب خانہ راجہ محمود آباد : ۳۳۳ -

۵۵۳ ، ۵۵۵ -

کتاب خانہ ولزی ، طہران : ۱۱۵ -

۱۳۱ -

کتاب خانہ شاہ غمگین ، گوالیار :

۵۵۰ -

کتاب خانہ شاہان اودھ : ۵۳۳ -

کتاب خانہ محمود حسن رضوی ادیب :

۵۵۰ -

کتاب خانہ مسلم یونیورسٹی ، علی گڑھ

(ذخیرہ سبحان اللہ) : ۵۵۰ -

کتاب خانہ مشرق برٹش میوزیم :

۲۳۲ -

کتاب خانہ مشرقیہ ، پٹنہ : ۳۶ -

۹۳۵ -

کتاب خانہ نور الحسن مرحوم : ۹۹۸ -

۱۰۲۵ -

کراچی یونیورسٹی ، کراچی : ۱۶ -

۵۶۰ -

کلکتہ مدرسہ : ۱۱۰۹ -

کلیہ پنجاب ، لاہور : ۱۳۱ -

کنجیرج یونیورسٹی بریں : ۱۶ ، ۱۵ -

۱۱۵ ، ۳۴۰ -

- ۱۱۳۰ -

هندوستان اکیلیس ، الم آباد : ۹۲۹ ،

۹۳۵ ، ۱۰۸۱ ، ۱۰۹۵ ، ۱۰۹۵ ،

- ۱۱۳۸ -

ہندی سائنس سیمان ، الم آباد : ۱۰۸۵ -

ی

یونیورسل بکس ، لاہور : ۸۶ -

۲

ہندوستان بکس ، دہلی : ۱۰۲۳ -

ہندوستان بکس ، رام پور : ۱۳۱ ،

۱۳۱ ، ۱۳۵ ، ۱۳۵ ، ۱۳۵ ،

۱۳۵ ، ۱۳۵ ، ۱۳۵ ، ۱۳۵ ،

۱۳۵ ، ۱۳۵ ، ۱۳۵ ، ۱۳۵ ،

۱۳۵ ، ۱۳۵ ، ۱۳۵ ، ۱۳۵ ،

۵۳۸ ، ۶۵۰ ، ۶۶۵ ، ۶۷۲
 ۷۱۵ ، ۷۵۵ ، ۸۱۹ ، ۹۳۶
 - ۱۰۱۳ ، ۱۰۸۳ -

آزاد بلگرامی ، میر غلام علی : ۹۲ ،
 ۱۱۶ ، ۱۱۷ ، ۱۱۸ ، ۱۲۲ ،
 ۱۲۸ ، ۱۲۹ ، ۱۳۳ ، ۱۳۴ ،
 ۱۳۲ ، ۱۵۰ ، ۱۵۳ ، ۱۷۵ ، اردو
 دیوان : ۱۷۳ ، تصانیف : ۱۷۳ -
 ۱۷۵ ، ۱۷۶ ، ۱۷۷ ، ۱۷۸ ، ۲۲۶ ،
 ۳۲۵ ، ۳۲۶ ، ۳۳۱ ، ۳۳۲ ،
 ۳۵۹ ، ۳۶۰ ، ۳۷۷ ، ۳۹۲ ،
 ۴۱۵ ، ۵۲۶ ، ۵۳۱ ، ۸۳۰ ،
 - ۱۰۲۰ -

آزردہ ، مفتی صدر الدین : ۵۷۲ -

آسائیں بالو : ۷۲۳ -

آسی ، عبدالباوی : ۵۵۳ ، ۸۲۶ ،
 - ۸۷۲ -

آفتاب : ۸۳۲ -

آمین الدولہ ، نواب : ۳۷۳ ، ۴۱

۴۵۵ ، ۴۶۲ ، ۴۶۹ ، ۴۷۵ ،
 ۴۸۳ ، ۴۹۱ ، ۴۹۵ ، ۵۲۰ ،
 ۵۳۷ ، ۶۳۱ ، ۶۳۲ ، ۶۳۳ ،
 ۶۴۲ ، ۶۴۵ ، ۶۴۷ ، ۶۹۴ ،
 ۷۶۷ ، ۷۶۸ ، ۷۶۹ ، ۸۲۳ ،
 ۸۲۷ ، ۸۳۲ ، ۸۳۳ ، ۸۳۸ ،
 ۸۴۹ ، ۸۵۰ ، ۸۶۴ ، ۸۷۰ ،
 ۸۸۰ ، ۸۸۳ ، ۹۳۰ ، ۹۳۱ ،
 ۹۶۱ ، ۱۰۰۴ ، ۱۰۵۵ ، ۱۰۷۶ ،
 - ۱۱۱۰ -

آمین جاد اول : دیکھیے آمین جاد

۶۵ ، ۱۲۱ ، ۱۲۲ ، ۱۲۷ ، ۱۳۱ ،
 ۱۳۲ ، ۱۳۴ ، ۱۳۶ ، ۱۳۹ ،
 ۱۴۱ ، ۱۴۲ ، شاگرد : ۱۴۸ ،
 خاندان : ۱۴۹ ، علم و فضل :
 ۱۵۱ ، تصانیف : ۱۵۱ - ۱۵۳ ،
 اولیات : ۱۵۴ ، نعت لوری :
 ۱۵۴ - ۱۵۶ ، تراویح لسانی :
 ۱۵۶ - ۱۵۷ ، معانی کی تشریح :
 ۱۵۷ - ۱۵۸ ، املا اور اصول
 نعت : ۱۵۸ - ۱۵۹ ، الفاظ کی
 تشریح اور معانی : ۱۵۹ - ۱۶۰ ،
 اردو شاعری : ۱۶۰ - ۱۶۳ -
 غزلیات : ۱۶۳ - ۱۶۴ ، ۱۶۵ ،
 ۱۶۸ ، ۱۷۳ ، ۱۷۶ - ۱۷۷ ،
 ۱۹۶ ، ۲۰۸ ، ۲۱۰ ، ۲۳۷ ،
 ۲۵۸ ، ۲۶۱ ، ۲۵۹ ، ۳۶۶ ،
 ۳۸۵ ، ۴۰۰ ، ۴۰۲ ، ۴۰۶ ،
 ۴۰۷ ، ۴۰۸ ، ۴۰۹ ، ۴۱۰ ،
 ۴۱۵ ، ۴۲۳ ، ۴۲۷ ، ۴۲۹ ،
 ۴۳۰ ، ۴۳۳ ، ۴۴۶ ، ۴۷۳ ،
 ۶۰۷ ، ۶۲۱ ، ۶۲۲ ، ۶۵۴ ،
 ۶۵۵ ، ۶۵۹ ، ۶۶۵ ، ۶۶۶ ،
 ۶۷۶ ، ۷۷۷ ، ۷۷۸ ، ۷۷۹ ،
 ۸۰۴ ، ۸۰۵ ، ۸۲۱ ، ۸۲۳ ،
 ۸۲۴ ، ۸۲۹ ، ۸۳۰ ، ۸۵۸ ،
 ۸۶۸ ، ۸۷۲ ، ۹۹۳ ، ۹۹۷ ،
 - ۱۰۸۱ ، ۱۰۱۵ -

آزاد ، ابوالکلام : ۱۰۶۱ -

آزاد ، میر تقی : ۱۸۷ -

آزاد ، محمد حسین : ۴۴۴ ، ۴۶۳ ،

نظام الملک -

اصف چاه نظام الملک : ۱۰۳۰ - ۱۰۳۱
- ۵۳۱ -

اصف چاه ثانی : ف ۱۰۳۰ - ۱۰۳۱
- ۱۰۳۱ - ۱۰۳۲ -

آفاق ، میر فرید الدین : ۱۰۸۳ - ۱۰۸۴
آفتاب : دیکھیے شاہ عالم ثانی -

آفرین علی خاں : ۸۲۵ -
آفرین لاپوری ، فقیر اللہ : ۱۰۶۵ -

آگہ ، ویلوری ، محمد باقر : ۱۰۵۰ - ۱۰۵۱
۱۰۸۳ - ۱۰۸۴ - ۱۰۸۵ - ۱۰۸۶

۱۰۹۶ - ۱۰۹۷ - ۱۰۹۸ - ۱۰۹۹
۱۰۱۰ - ۱۰۱۱ - ۱۰۱۲ - ۱۰۱۳

۱۰۱۱ - ۱۰۱۲ - ۱۰۱۳ - ۱۰۱۴
۱۰۱۵ - ۱۰۱۶ - ۱۰۱۷ - ۱۰۱۸

۱۰۱۶ - ۱۰۱۷ - ۱۰۱۸ - ۱۰۱۹
۱۰۲۰ - ۱۰۲۱ - ۱۰۲۲ - ۱۰۲۳

۱۰۲۳ - ۱۰۲۴ - ۱۰۲۵ - ۱۰۲۶
۱۰۲۷ - ۱۰۲۸ - ۱۰۲۹ - ۱۰۳۰

۱۰۳۰ - ۱۰۳۱ - ۱۰۳۲ - ۱۰۳۳
۱۰۳۴ - ۱۰۳۵ - ۱۰۳۶ - ۱۰۳۷

۱۰۳۷ - ۱۰۳۸ - ۱۰۳۹ - ۱۰۴۰
۱۰۴۱ - ۱۰۴۲ - ۱۰۴۳ - ۱۰۴۴

۱۰۴۴ - ۱۰۴۵ - ۱۰۴۶ - ۱۰۴۷
۱۰۴۸ - ۱۰۴۹ - ۱۰۵۰ - ۱۰۵۱

۱۰۵۱ - ۱۰۵۲ - ۱۰۵۳ - ۱۰۵۴
۱۰۵۵ - ۱۰۵۶ - ۱۰۵۷ - ۱۰۵۸

۱۰۵۸ - ۱۰۵۹ - ۱۰۶۰ - ۱۰۶۱
۱۰۶۲ - ۱۰۶۳ - ۱۰۶۴ - ۱۰۶۵

۱۰۶۵ - ۱۰۶۶ - ۱۰۶۷ - ۱۰۶۸

۱۰۶۸ - ۱۰۶۹ - ۱۰۷۰ - ۱۰۷۱

۱۰۷۱ - ۱۰۷۲ - ۱۰۷۳ - ۱۰۷۴

۱۰۷۴ - ۱۰۷۵ - ۱۰۷۶ - ۱۰۷۷

۱۰۷۷ - ۱۰۷۸ - ۱۰۷۹ - ۱۰۸۰

۱۰۸۰ - ۱۰۸۱ - ۱۰۸۲ - ۱۰۸۳

۱۰۸۳ - ۱۰۸۴ - ۱۰۸۵ - ۱۰۸۶

۱۰۸۶ - ۱۰۸۷ - ۱۰۸۸ - ۱۰۸۹

۱۰۸۹ - ۱۰۹۰ - ۱۰۹۱ - ۱۰۹۲

۱۰۹۲ - ۱۰۹۳ - ۱۰۹۴ - ۱۰۹۵

۱۰۹۵ - ۱۰۹۶ - ۱۰۹۷ - ۱۰۹۸

۱۰۹۸ - ۱۰۹۹ - ۱۱۰۰ - ۱۱۰۱

۱۱۰۱ - ۱۱۰۲ - ۱۱۰۳ - ۱۱۰۴

۱۱۰۴ - ۱۱۰۵ - ۱۱۰۶ - ۱۱۰۷

۱۱۰۷ - ۱۱۰۸ - ۱۱۰۹ - ۱۱۱۰

۱۱۱۰ - ۱۱۱۱ - ۱۱۱۲ - ۱۱۱۳

۱۱۱۳ - ۱۱۱۴ - ۱۱۱۵ - ۱۱۱۶

۱۱۱۶ - ۱۱۱۷ - ۱۱۱۸ - ۱۱۱۹

۱۱۱۹ - ۱۱۲۰ - ۱۱۲۱ - ۱۱۲۲

۱۱۲۲ - ۱۱۲۳ - ۱۱۲۴ - ۱۱۲۵

۱۱۲۵ - ۱۱۲۶ - ۱۱۲۷ - ۱۱۲۸

۱۱۲۸ - ۱۱۲۹ - ۱۱۳۰ - ۱۱۳۱

۱۱۳۱ - ۱۱۳۲ - ۱۱۳۳ - ۱۱۳۴

۱۱۳۴ - ۱۱۳۵ - ۱۱۳۶ - ۱۱۳۷

۱۱۳۷ - ۱۱۳۸ - ۱۱۳۹ - ۱۱۴۰

۱۱۴۰ - ۱۱۴۱ - ۱۱۴۲ - ۱۱۴۳

۱۱۴۳ - ۱۱۴۴ - ۱۱۴۵ - ۱۱۴۶

۱۱۴۶ - ۱۱۴۷ - ۱۱۴۸ - ۱۱۴۹

۱۱۴۹ - ۱۱۵۰ - ۱۱۵۱ - ۱۱۵۲

۱۱۵۲ - ۱۱۵۳ - ۱۱۵۴ - ۱۱۵۵

۱۱۵۵ - ۱۱۵۶ - ۱۱۵۷ - ۱۱۵۸

۱۱۵۸ - ۱۱۵۹ - ۱۱۶۰ - ۱۱۶۱

۱۱۶۱ - ۱۱۶۲ - ۱۱۶۳ - ۱۱۶۴

۱۱۶۴ - ۱۱۶۵ - ۱۱۶۶ - ۱۱۶۷

۱۱۶۷ - ۱۱۶۸ - ۱۱۶۹ - ۱۱۷۰

۱۱۷۰ - ۱۱۷۱ - ۱۱۷۲ - ۱۱۷۳

۱۱۷۳ - ۱۱۷۴ - ۱۱۷۵ - ۱۱۷۶

۱۱۷۶ - ۱۱۷۷ - ۱۱۷۸ - ۱۱۷۹

۱۱۷۹ - ۱۱۸۰ - ۱۱۸۱ - ۱۱۸۲

۱۱۸۲ - ۱۱۸۳ - ۱۱۸۴ - ۱۱۸۵

۱۱۸۵ - ۱۱۸۶ - ۱۱۸۷ - ۱۱۸۸

۱۱۸۸ - ۱۱۸۹ - ۱۱۹۰ - ۱۱۹۱

احمد شاه : ۵ ، ۲۱ ، ۵۹ ، ۳۹۰
 ۳۹۸ ، ۳۹۹ ، ۳۰۸ ، ۵۱۰
 ۵۲۶ ، ۲۶۵ ، ۲۸۷ ، ۲۹۳
 ۸۲۱ ، ۹۹۳ ، ۱۰۲۷ ، ۱۰۲۸
 ۱۰۷۲ ، ۱۰۷۳ ، ۱۰۷۳ ، ۱۰۷۴
 ۱۰۷۸ ، ۱۰۸۲ ، ۱۰۸۳ ، ۱۰۸۶
 احمد شاه درانی : دیکھیے ابدالی ، احمد
 شاه ۔

احمد علی خان : ۹۳۳ -
 احمد گجراتی : ۲۸۹ -
 احمد یار خان ، نواب : ۷۶۷ -
 اختر جونا گڑھی ، لائبریری احمد میان :
 ۲۹۰ ، ۳۳۹ ، ۱۰۶۹ -

اخلاص ، گلشن چند : ۲۸۵ -
 ادیب ، پرویس مسعود حسن رضوی :
 ۶۸ ، ۷۳ ، ۱۳۵ ، ۲۰۳ ، ۲۰۴
 ۲۰۸ ، ۲۸۳ ، ۳۰۲ ، ۳۳۰
 ۴۲۰ ، ۵۰۰ ، ۵۳۳ ، ۵۶۰
 ۵۶۲ ، ۵۶۳ ، ۵۶۴ ، ۸۲۳
 ۸۷۳ ، ۸۷۴ ، ۹۲۷ ، ۹۲۹
 ۹۷۵ -

ادیب ، ڈاکٹر لطیف حسین : ۱۱۲۰ -
 ادیم بانی : ۲۱ -
 ارچنو : ۱۰۶۷ -
 اوسطو : ۳۹۶ ، ۵۸۳ ، ۸۰۵ -
 ارشاد ، سید تقی احمد : ۳۲۰ -
 ارون ، ولیم : ۸۹ ، ۷۷ -
 اسپرنگر ، اے : ۲۰۷ ، ۲۰۸ ، ۲۶۲
 ۲۶۶ ، ۲۷۵ ، ۲۸۳ ، ۳۹۳
 ۴۱۹ ، ۴۲۸ ، ۴۴۴ ، ۴۶۲

۷۳۱ ، ۷۳۳ ، ۷۳۶ ، ۷۹۹ -
 ۸۱۱ ، لام : ۸۰۰ ، تصانیف :
 ۸۰۱ - ۸۰۲ ، دیوان : ۸۰۰
 مندرجات : ۸۰۲ ، غزلیات :
 ۸۱۰ - ۸۱۱ ، مثنوی خواب و
 خیال : ۸۰۱ ، ۸۰۲ ، ۸۱۰
 ۹۰۷ ، ۹۱۰ ، ۹۱۶ ، ۹۵۸
 ۱۰۰۵ -

اثر رام پوری ، محمد علی خان : ۸۱۲ -
 اثر لکھنوی : ۶۳۲ -
 احسان : ۱۳۹ -
 احسان ، حافظ عبدالرحمن خان :
 ۱۰۸۴ -

احسن ، احسن اللہ : ۲۳۱ ، ۲۶۵
 کلام پر رائے : ۲۶۵ - ۲۶۶
 ۳۵۰ ، ۳۵۷ -

احسن ، سرزا احسن علی : ۴۹۱ -
 احسن مارپوری : ۱۰۲۱ ، ۱۰۶۰
 ۱۰۷۰ -

احمد : ۴۵ -
 احمد (سرانیہ گو) : ۷۰ -
 احمد بیگ : ف ۵۰۵ -
 احمد بیگ ، سرزا : ۴۱۶ -
 احمد خان ، خواجہ : ۸۰۰ -
 احمد خان ، نواب : ۷۶۵ -
 احمد خان ، نواب میر : ۷۲۳ -

احمد سرہندی ، شیخ (حضرت مجدد
 الف ثانی) : ۱۲۳ ، ۲۶۶ ، ۳۷۷
 ۷۳۳ ، ۷۳۸ ، ۷۳۹ ، ۷۴۰
 ۷۴۱ ، ۷۴۳ -

۲۹۳ ، التراث ولی : ۲۹۲ - ۲۹۳ ،

تصور عشق : ۲۹۳ - ۲۹۶ ، غزلیات :

۲۹۸ - ۳۰۰ ، ۳۵۳ ، ۳۵۸ ،

- ۳۸۸

اصغر علی : ۳۸۳ -

اصمعی : ۹۵۷ -

الطهر الدین ، شیخ : ۳۷۶ -

الطهر علی ، ذاکثر سید : ف ۱۳۱ ،

- ۱۰۸۱ / ۱۷۹

اعتاد الدوله قمر الدین خان

وزیر الممالک : ۱۳۸ / ۱۶۵ ،

- ۵۰۹ / ۵۰۹ / ۵۱۳ -

اعتاد الدوله محمد امین خان چهار لعلی

چنگ : ۱۶۳ -

اعجاز و قلم خان : ۱۰۹۵ -

اعظم ، محمد غوث خان : ۱۰۱۱ / ۱۰۲۳ -

اعظم الاسرا ارسطو چاد : ۹۷۰ -

اعظم خان ، لوب : ۱۳ / ۱۹۸ ،

- ۳۹۳ / ۵۳۰ -

اعظم خان کلان : ۵۳۰ -

اعظم شاه : ۹۳ -

اعلی ، امین الدین : ۳۱۲ ، ۳۱۶ ،

- ۷۴۱

الغفار ، عبدالوهاب : ف ۱۳۳ ، ف

۳۲۵ ، ۳۲۶ ، ۳۳۲ ، ۳۱۵ ،

- ۳۱۶

الغفار حسین ، آغا : ف ۱۰۶۲ ،

- ۱۰۷۱

السرالدوله فیاض الدین حیدر : ۳۷۰ -

السر صدیقی ارسطوی : ۹۸ ، ۷۳ ،

۵۶۲ ، ۷۷۳ ، ۸۱۳ ، ۸۱۸ ،

۸۲۶ ، ۸۸۳ ، ۱۰۳۰ ، ۱۰۳۱ ،

- ۱۱۱۳ ، ۱۱۳۰ -

اسپهر : ۱۷۵ -

اسد خان اورنگ آبادی : ۱۷۱ -

اسد دیوانه : ۵۳۰ -

اسد یار خان (بخشی لوب چهار) :

- ۵۳۹

اسماء : ۱۰۳۲ -

اسماء سعیدی ، ذاکثر : ۹۳۱ / ۹۳۲ -

اسمعیل ارسطوی : ۳۵ ، شجره : ف

۶۰ ، ف ۶۱ -

اسمت ، جنرل : ۱۰۹۵ / ۱۰۹۳ ،

- ۱۱۱۲

استیاق ، شاه ولی الله : ۲۳۱ ، ف

۲۵۸ ، ف ۲۶۲ ، حالات : ۲۶۶ ،

زبان و بیان : ۲۶۷ ، ۲۷۳ ،

۳۹۳ ، ۳۹۳ ، ۵۳۲ ، ۷۷۲ -

اشرف : ۲۷۲ ، ۳۲۰ ، ۳۲۱ ، ۳۳۲ ،

- ۱۰۰۵ / ۳۳۶

اشرف (دکنی سرلله گر) : ۷۰ -

اشرف بیابانی ، سید شاه : ۲۸۹ -

اشرف خان : ۹۳۳ -

اشرف خان ، افغان پسر : ۲۹۱ -

اشرف علی خان ، اشرف الدوله :

- ۶۶۵ ، ۶۶۶ -

اشرف علی خان ، لوب : ۱۰۲۸ -

اشرف گیلانی ، محمد اشرف الموسوی :

۶۶ ، ۱۸۷ ، ۱۸۹ ، حالات :

۲۸۹ - ۲۹۱ ، دیوان : ۲۹۱ -

الم ، میان صاحب : ۵۲۳ -

ایام دین : ۹۰۰ / ۹۰۱ -

ایام بخش کشمیری : ۱۱۲۳ -

ایام موسوی ، میر : ۸۱۹ -

ایان الله : ف ۵۰۳ وقات : ف ۵۰۵ -

۵۱۲ / ۵۳۵ -

ایاتی ، خان زمان : ۳۵ -

ایه الزهراء : دیکھیے جو یکم ، نواب -

ایجد علی : ۱۱۰۹ -

اسرافه الله آبادی ، ابرالحسن امیرالدین :

۱۳۵ / ۲۸۴ / ۳۵۴ / ۴۰۰ /

۳۱۷ / ۳۹۷ / ۶۵۶ / ۷۱۹ /

۷۲۹ / ۷۳۰ / ۷۵۹ / ۹۳۰ /

۹۳۵ / ۹۷۵ / ۹۷۷ / ۹۸۷ -

۱۰۹۳ / ۱۱۲۸ -

امید ہندانی ، سرزا محمد رضا نزلپاش :

۶۵ / ۱۲۲ / حالات : ۱۳۳ - ۱۳۴ /

تاریخ پیدائش و وفات : ف ۱۳۱ -

ف ۱۳۲ / ۱۴۰ / ۱۴۳ / ۱۶۵ /

۱۷۰ / ۲۰۱ / ۳۰۲ / ۵۳۷ -

۵۵۹ -

امیدوار ، شیخ قائم علی : ۶۶۲ -

امیر ، نواب محمد یار خان : ۶۵۲ /

۷۶۶ -

امیر الاسرا خف والا جہاں پھادر :

۱۰۱۰ -

امیر الاسرا صمصام الدولہ : ۱۶۳ -

امیرالدین : ۲۹۱ -

امیرالمالک ، نواب : ۳۲۶ -

امیر تیمور : ۷۲۳ -

۷۵ / ۲۰۶ / ۲۰۶ / ۲۴۰ /

۳۳۲ / ۳۶۲ / ۸۵۵ / ۹۲۸ /

۹۳۱ / ۹۸۰ / ۱۰۶۸ -

انسوس ، میر شیر علی : ۶۷۰ / ۸۱۹ /

۸۲۲ / ۸۲۳ / ۸۲۴ / ۸۲۵ /

۸۷۰ / ۸۷۲ / ۸۷۳ -

الضل : ۱۰۰ -

البلالون : ۲۰۱ -

الہال : ۱۲۳ / ۳۵۱ / ۳۷۵ / ۴۸۷ /

۷۵۹ / ۶۰۳ / ۶۲۹ / ۶۳۰ /

۶۳۱ / ۷۳۸ / ۷۵۹ / ۷۵۰ /

۹۶۰ -

اصدا حسن ، ڈاکٹر : ۷۵ / ۱۱۸ /

۱۳۲ / ۱۳۳ / ۱۴۳ / ۱۷۷ /

۲۵۸ / ۳۱۷ / ۴۲۱ / ۵۵۸ /

۷۱۶ / ۷۲۰ / ۷۵۸ / ۷۶۸ /

ف ۷۶۹ / ۸۱۲ / ۸۱۳ / ۸۱۴ /

ف ۸۸۱ -

الغسی مشہدی : ۳۹۲ -

اکبر (دکنی سرئہ گو) : ۷۰ -

اکبر اعظم : ۲۱ / ۱۲۹ / ۱۳۷ /

۱۵۷ / ۱۹۱ / ۳۸۲ / ۵۲۱ /

۶۹۳ / ۶۹۸ -

اکبر الہ آبادی : ۱۱۰ / ۶۰۳ -

اکبر حیدری کشمیری ، ڈاکٹر :

۱۳۲ / ۳۵۳ / ۵۵۳ / ۵۵۵ /

۷۱۸ / ۸۷۳ -

اکسیر (استاد سرزا فاخر مکیں) : ۶۹۲ -

الطاف حیدر آبادی ، محمد تقی : ۹۸۸ -

الک ابدال : ۵۳۹ -

۵۳۸ ، ۶۸۷ ، ۶۹۹ ، ۷۰۰ ، ۷۱۱ -

الہی : ۳۸۰ ، ۶۳۴ ، ۶۳۵ ، ۷۰۸ ، ۷۰۹ ، ۷۱۱ ، ۸۷۰ ، ۸۷۱ ، ۹۱۰ ، ۱۰۳۵ -

اودھو نالیک : ۱۱۰۴ -

اورنگ زیب عالم گیر : ۱ ، ۲ ، ۳ -

۶ ، ۲۱ ، ۲۵ ، ۴۳ ، ۹۲ ، ۹۳ -

۹۷ ، ۱۰۰ ، ۱۰۳ ، ۱۰۵ ، ۱۰۷ ، ۱۰۸ -

۱۱۱ ، ۱۲۱ ، ۱۲۵ ، ۱۳۷ ، ۱۳۸ -

ف : ۱۵۰ ، ۱۵۳ ، ۱۵۹ ، ۱۶۱ -

۱۶۶ ، ۲۰۵ ، ۳۰۱ ، ۳۰۷ ، ۳۰۸ -

۲۲۶ ، ۲۶۹ ، ۲۷۸ ، ۶۹۴ -

۷۲۴ ، ۷۲۵ ، ۱۰۹۳ ، ۱۱۰۴ -

اولیا : ۴۴ ، ۶۱ -

اہل : ۸۲۷ -

اہل : ۱۰۶۵ -

الفرج خان : ۳۹۹ -

الہولہ : ۱۰۳۲ -

ابنوعا مسیح : دیکھیے حضرت عیسیٰ علیہ السلام -

الہزبہ ، ملکہ : ۱۹۲ -

اہلبٹ ، ٹی - ایس : ۵۷۳ ، ۵۹۱ -

۶۰۳ -

ایما ، میر یحییٰ مخاطب بہ عاشق علی خان : ۱۴۴ -

ایمان ، شیر بہ خان : ۹۶۹ ، حالات :

۹۷۰ ، ۹۷۱ ، ۹۷۲ ، ۹۷۳ ، ۹۷۴ -

دیوان : ۹۷۱ ، کلام پر رائے :

۹۷۲ ، ۹۷۳ -

امیر کلل ، حضرت : ۷۲۴ ، ۱۱۲۲ -

امیر مینائی ، منشی امیر احمد : ۸۱۴ -

امین الدولہ ، نواب : ۱۰۶۹ -

امین خان : ۷۹ -

امین گودھری : ۴۳ -

انجام ، نواب عمدۃ الملک امیر خان :

۶۵ ، ۱۲۲ ، خاندان : ۱۳۶ -

حلقہ احباب : ۱۳۶ ، قترہ بازی :

۱۳۶ - ۱۳۸ ، قتل : ۱۳۸ -

شاعری : ۱۳۸ ، ۱۴۰ ، رشتی :

۱۴۰ ، ۱۹۱ ، ۲۴۲ ، ۲۴۳ -

۲۴۴ ، ۲۴۵ ، ۲۵۵ ، ۳۰۱ -

۳۸۶ ، ۳۹۳ ، ۴۲۹ ، ۴۳۰ -

۴۳۱ ، ۴۴۵ ، ۴۴۶ -

الدرمن : ف : ۱۶۸ -

السان ، اسد الدولہ اسد یار خان :

۱۳۶ ، ۵۱۰ -

انشاء ، انشاء اللہ خان : ۳۸۰ ، ۶۱۱ -

۶۱۸ ، ۶۳۶ ، ۷۹۷ ، ۸۳۴ -

۸۵۸ ، ۸۶۹ ، ۸۷۰ ، ۸۹۶ -

۸۹۸ ، ۹۷۳ ، ۱۰۰۳ ، ۱۰۲۸ -

النصار اللہ ، ڈاکٹر : ۱۰۶۸ -

النصاری ، بہ علی خان : ۱۴۴ ، ۲۸۴ -

النصاف حیدر آبادی ، سرزا علی نقی

خان : ۱۰۰۶ ، ۱۰۰۸ ، دیباچہ

مجموعہ رسائل : ۱۰۰۸ -

الوہ ہائی : ۲۱ -

الوز ، منور سہائے : ۳۷ -

الوری : ۲۸ ، ۱۹۶ ، ۲۴۱ ، ۲۵۵ -

ب

- بابا فرید شکر گنج : ۲۵۸ / ۹۰۱ -
 بابا قادری ، سید : ۱۰۲۵ -
 بابر : ۱۰۹۳ / ۴۶ -
 بادل علی ، سید : ۴۴۵ -
 باز جادر ، سلطان : ۴۴ / ۴۵ -
 باکی باقہ ، خواجہ : ۴۳۸ -
 باؤڈلریل ، ڈبلیو : ۸۵۱ -
 باترن : ۶۰۴ / ۴۱۴ -
 بحری ، قاضی محمود : ۴۵ / ۱۰۱۵ -
 بخت سنگھ ، راجہ : ۵۰۹ -
 برات اللہ ، میر : ۸۱۹ -
 براؤن ، ایڈورڈ ، جی : ۱۷ -
 برج لال : ۴۹۴ -
 برکت اللہ اویسی : ۱۰۰۰ -
 برہان الدین خدا کا : ۹۳۴ -
 برہان الملک ، سعادت خان ، لواب :
 ۱۴ / ۱۳۷ / ۱۶۵ -
 بسل : ۹۶۸ -
 بسنت علی خان ، خواجہ سرا : ۶۵۶ -
 بشاش ، منشی ذبیح برٹناد : ۱۶۸ /
 ۱۸۰ -
 بشن سنگھ ، رائے : ۵۴۷ -
 بشیر الدین ، مولوی : ۵۴۳ -
 بشیر حسین ، ڈ : ۵۹۳ -
 بٹا ، بٹا اللہ خان : ۴۴ / ۴۳۱ -
 ۴۵۲ / ۴۵۹ / ۵۱۹ / ۱۰۰۵ -
 بکرم ، راجہ : ۸۵۵ -
 بنگش ، احمد خاں : ۶۵۳ / ۶۵۷ -

بنگش ، قائم خاں : ۱۰۷۶ -

بورڈلیئر : ۵۸۶ / ۶۰۴ -

بورعلی : ۱۳۱ -

بور علی قنڈر ، شاہ : ۶۶۶ -

بہاء الدین نقشبند ، حضرت : ۷۲۳ -

بہادر سنگھ ، رائے : ۵۱۵ / ۵۴۴ -

۵۴۷ -

بہادر شاہ اول : ۲ / ۳ / ۱۳ / ۱۰۵ -

۱۱۰ / ۱۳۳ / ۱۳۳ / ۶۵۱ -

۷۷۳ / ۱۰۶۳ -

بہادر علی چوہدری : ۵۵۰ -

بہار ، ٹیک چند : ۲۴ / ۶۵ / ۱۲۲ -

۱۳۸ / ۱۶۳ / ۱۶۳ / ۱۶۳ -

ولادت و وفات : ۱۶۸ / تصانیف :

۱۶۹ / اردو کلام : ۱۶۹ - ۱۷۰ -

۵۳۳ / ۵۳۵ -

بہاری لال (ہندی شاعر) : ۳۴ / ۳۵ -

۱۰۸۴ -

بہاؤ دین واس رائے : ۸۴ / ۸۷ -

۵۱۱ -

بہزاد : ۲۵۰ -

بہشتی : ۴۸۲ -

بہکونت رائے : ۹۶۲ -

بہو بیگم ، لواب : ۸۴۲ / ۸۴۹ -

بہید ، میر میراں : ۷۷۳ -

بیاس جی : ۱۰۶۷ -

بیان ، خواجہ احسن الدین خان :

۲۷۳ / ۳۶۶ / اصل نام : ک

۴۰۷ / حالات : ۴۰۸ - ۴۱۰ -

کلام پر رائے : ۴۱۰ - ۴۱۵ -

۶۶۵ ، ۶۶۶ ، ۶۶۷ ، ۶۶۸ ، ۶۶۹
- ۹۵۸

بیگم (ایک طوائف) : ۱۳ -

بیگم جان : ۸۰۱ -

بیگم فخر الدین : ۵۲۳ -

بیگمات اودو : ۵۱۸ -

بیل ، طامس ولیم : ۱۳۱ ، ۱۳۵

۲۸۴ ، ۳۲۶ ، ۳۹۳ ، ۴۲۱

۵۵۸ ، ۸۱۲ ، ۸۵۲ ، ۹۲۹

ب : ۱۰۹۵ -

بیل کائی ، کامیالو : ۱۰۶۲ -

بنوا : ۲۳ ، ۲۱۰ ، ۲۱۱ ، ۴۲۳ -

بنی رام : ۱۰۹۶ -

پ

پاکباز ، میر مکھن : ۲۱۱ ، ۲۳۱

۲۳۲ ، ۲۳۱ -

پروسی تھپس : ۵۸۶ -

پروانہ مراد آبادی ، پروانہ علی شاہ :

- ۵۶۶

پریم سنگھ : دیکھیے علی محمد خان -

پشنا : ۲۱۸ ، ۲۳۱ -

پیام اکبر آبادی ، شرف الدین علی

خان : ۶۳ ، ۱۲۲ ، تاریخ ولایت :

پ : ۱۳۱ ، ۱۶۵ ، ۲۸۶ ، ف

۵۱۰ ، ۶۶۶ ، ۷۷۳ -

پیٹراک : ۵۸۸ -

پیر بابا شاہ حسینی : ۳۱۲ ، ۳۱۳ -

پیر روسی : دیکھیے مولانا روم -

پیغمبر علیہ السلام : دیکھیے ج۴ -

۵۲۵ ، ۵۲۸ ، ۵۳۰ ، ۵۳۳

۶۷۰ ، ۹۱۰ ، ۹۲۲ ، ۱۰۰۳ -

سے کتاب : ۲۳۱ -

سے کتاب ، عبداللہ فاروقی : ۹۰۰ -

سے جگر ، خیراتی لال : ۲۱۲

۵۵۰ ، ۱۰۴۳ ، ۱۰۴۵ ، ۱۰۸۱

۱۱۰۹ ، ۱۱۱۰ ، ۱۱۲۹ -

سے چر ، روبری : ۹ -

یدار ، سناکھ سنگھ : ۱۵۳ ، ۲۱۱

ف : ۲۱۲ ، ۵۶۰ ، ۷۲۵ ، ۷۵۸

- ۸۱۵

یدار ، شیخ عباد الدین ہدی :

۳۳۱ ، ۳۹۵ ، ۷۲۶ ، ۷۲۵

۷۷۳ ، ۸۹۵ ، نام اور خاندان :

۹۰۰ ، تعلیم و تربیت : ۹۰۱ -

۹۰۲ ، کلام میں غنچ رنگ :

۹۰۳ - ۹۰۵ ، شاعری کا سرگزشتی

تلفظ : ۹۰۵ ، زبان و بیان :

۹۰۶ ، غزلیات پر رائے : ۹۰۷

۹۱۰ ، ۹۱۱ ، ۹۱۷ ، ۹۲۰

۹۲۲ ، ۹۲۳ ، ۹۳۰ -

یدار ، عابد رضا : ۷۱۷ ، ۱۰۲۰ -

یدل ، مرزا عبدالقادر : ۶۵

۹۳ ، ۹۵ ، ۱۲۲ ، طرز فکر :

۱۲۵ ، دو مثنویان : ف : ۱۲۳

الذرا بیان : ۱۲۵ ، تصانیف :

۱۲۵ ، اودو کلام : ۱۲۵ - ۱۲۶

۱۲۸ ، ۱۲۹ ، ۱۳۹ ، ۱۴۰

۱۶۳ ، ۱۷۶ ، ۱۹۶ ، ۲۲۵

۲۵۰ ، ۵۳۳ ، ۵۳۹ ، ۵۵۰

ت

تراب ، شاه تراب علی : ۲۹۳ ،
 ۳۰۹ ، ترابہر دیوان : ۳۱۱ ،
 حالات : ۳۱۲ - ۳۱۳ ، مندرجات
 دیوان : ۳۱۳ - ۳۱۴ ، منظوم
 تصانیف : ۳۱۴ - ۳۱۶ ، خصوصیات
 شاعری : ۳۱۶ - ۳۱۹ ، ۱۰۴۱ -

تسلیم ، سلام اللہ خان : ۸۳۴ -

تغزل حسین خان ، لواب : ۸۸۱ ،
 ۸۸۲ -

تقی اوحدی : ۴۴ ، ۵۵۲ ، ۵۵۳ ،
 ۶۳۵ -

تقی بہکت : ۱۴ -

تقی (دکنی مرتبہ گو) : ۷۳ ، ۶۶۴ ،
 ۷۰۵ ، ۷۰۶ -

تکبیر ، میان صلاح الدین : ۵۳۸ ،
 ۷۷۳ -

تمنا اورنگ آبادی ، اسد علی خان :
 ۱۷۳ ، ۱۷۴ ، ۱۸۰ ، ۳۶۷ -

تہذو خان : ۷۹ -

تلیج ، منشی فقیر محمد : ۸۷۱ -

ٹ

ٹورو لہنسی ، فرانسسکو مارہا :
 ۱۰۶۲ -

ٹیبر سلطان : ۵ ، ۳۶۹ ، ۵۷۹ -

ٹیری : ۱۰۶۲ -

ٹیکٹ رائے چادر ، راجہ : ۷۷۷ -

ٹیلر ، گہتان : ۱۰۰۳ -

تہاں ، میر عبدالغنی : ۲۵۷ ،
 ۳۳۶ ، ۳۴۷ ، ۳۵۱ ، ۳۵۳ ،
 ۳۸۱ ، ۳۸۴ ، شاگردی : ۳۸۵ ،
 سال ولادت : ۳۸۶ ، دیوان :
 ۳۸۶ ، زبان : ۳۸۶ - ۳۸۷ ،
 موضوعات سخن : ۳۸۹ - ۳۹۰ ،
 ۳۹۱ ، ۴۰۲ ، ۴۱۱ ، ۴۱۴ ،
 ۴۳۱ ، ۴۵۳ ، ۴۵۶ ، ۴۸۹ ،
 ۵۲۶ ، ۵۳۲ ، ۵۳۸ ، ۹۰۴ ،
 ۹۱۰ ، ۹۶۹ ، ۱۰۱۵ -

تاج ، سید امتیاز علی : ۸۷۵ -

تاج الدین ، میر : ۱۰۹۵ -

تارا چند ، ڈاکٹر : ۸ ، ۱۷ -

ٹان سین : ۱۱۰۳ -

تہاں پہلواری ، شاہ نور الحق :
 ۹۳۶ -

تہشرد ، میر عبدالحق : ۵۶۱ ، ۷۷۳ -

تہیل ، تہیل علی شاہ : ۹۷۰ -

تہیل ، محمد حسن علی : ۵۰۳ ، ۵۵۵ -

تہیل ، سعید الدین علی : ۳۱۰ ،

۳۱۱ -

تسین ، میر محمد حسین ، عطا خان :
 ۹۵۸ ، ۹۶۸ ، ۹۸۳ ، ۹۸۹ ،

۹۹۴ ، ۹۹۷ ، تعلیم و تربیت :

۱۰۹۳ ، تصانیف : ۱۰۹۳ ،

ملازمت : ۱۰۹۳ ، ۱۱۱۰ -

تسین علی خان : ۵۱۵ -

۸۹۸ ، ۹۵۱ ، ۹۶۰ ، ۹۷۳ ،

- ۱۱۲۲

چسپت رائے گھٹری : ۵۵۱ -

چگر ناتھ ، راجہ : ۹۵۹ -

چنگ کشور ، راجہ : ۵۱۰ ، ۵۱۱ ،

- ۵۱۹ ، ۵۳۷ -

جلال اسیر : ۱۹۶ ، ۲۵۰ -

جلیل لدوائی : ۹۲۹ -

جہاں : ۲۳۱ -

جہاں دہلوی : ۸۷۳ -

جہیل جالبی ، ڈاکٹر : ۳۶ ، ۸۹ ،

۱۳۳ ، ۱۷۸ ، ۱۸۰ ، ۲۰۷ ،

۲۳۹ ، ۳۴۰ ، ۳۴۵ ، ۳۴۶ ،

- ۷۶۰ ، ۸۱۶ ، ۹۷۸ -

جنون ، شیخ غلام علی : ۵۲۸ -

جوان : ۶۷۰ -

جوان بنت جہاندار شاہ ، مرزا :

- ۸۲۳ ، ۱۰۰۳ -

جواہر علی خان ، نواب : ۸۲۷ ،

- ۸۳۹ -

جوشی ، محمد روشن : حالات ۹۶۱ -

۹۶۲ ، تصانیف : ۹۶۲ - ۹۶۳ ،

دیوان (اشاعت و مندرجات) :

۹۶۳ ، کلام برائے : ۹۶۳ - ۹۶۶ ،

زبان و بیان ۹۶۶ - ۹۶۷ ، ۹۶۸ ،

- ۹۷۸ -

جونسن ، رچرڈ : ۱۹۲ ، ۶۶۹ -

جہاں شاہ : ۳ -

جہاندار شاہ ، صاحب عالم ، مرزا : ۲ ،

۵ ، ۲۱ ، ۸۶ ، ۹۳ ، ۱۲۳ ،

ث

ثابت الہ آبادی ، میر محمد افضل : ۱۳۲

ثاقب : ۵۳۳ ، ۵۳۷ -

ثاقب رشیدی : ۲۸۵ ، ۳۲۱ -

ثاقب ، میان شہاب الدین : ۲۴۲ ،

- ۶۳۰ -

ثاقب عظیم آبادی : ۹۳۵ ، ۹۷۵ ،

- ۹۷۶ -

ثنا ، ثناء اللہ : ۱۸۷ ، ۳۰۱ -

ثنا ، سید زاہد : ۸۱ - ۸۹ -

ثنا ، شیخ آیت اللہ : ۶۶۵ ، ۶۶۶ -

ثناء اللہ ، شیخ : ۳۰۰ -

ثناء اللہ ہانی بی ، قاضی : ۳۶۳ -

ثنائی : ۳۹۲ ، ۶۶۶ ، ۱۰۱۳ -

ج

جاس : ۳۹۲ ، ۳۹۸ ، ۶۶۶ ، ۷۸۳ ،

- ۸۰۷ ، ۸۲۷ ، ۹۵۸ -

جان جانی ، مرزا : ۳۵۹ -

جانیاز خان : ۳۰۶ -

جام ، برہان الدین : ۳۱۲ -

جاوید خان (منقبت گو) : ۱۷۱ -

جاوید خان ، خواجہ سرا ، نواب بہادر :

۵۱۰ ، ۵۱۵ ، ۵۲۰ ، ۵۲۷ ،

- ۵۳۷ ، ۶۳۹ -

جرات ، قلندر بخش : ۳۸۰ ، ۳۸۳ ،

۶۰۵ ، ۶۸۵ ، ۷۶۷ ، ۷۹۵ ،

۷۹۷ ، ۸۳۳ ، ۸۳۹ ، ۸۴۰ ،

۸۷۰ ، ۸۷۸ ، ۸۸۰ ، ۸۹۶ ،

شعور : ۴۵۱ - ۴۵۲ / شاعری کے

ادوار : ۴۵۴ - ۴۶۲ / ۴۵۰

۴۵۴ / ۴۸۳ / ۴۸۲ / ۴۸۴

۴۸۵ / ۴۸۶ / ۴۹۴ / ۵۱۴

۵۱۹ / ۵۲۶ / ۵۳۷ / ۵۴۴

۵۳۵ / ۵۴۷ / ۶۱۵ / ۶۳۹

۶۴۰ / ۶۵۵ / ۶۵۷ / ۷۱۴

۷۶۴ / ۷۷۷ / ۷۷۸ / ۷۸۰

۷۸۵ / ۸۰۷ / ۸۳۰ / ۸۸۴

۸۹۱ / ۸۹۲ / ۸۹۳ / ۸۹۴

۹۰۳ / ۹۰۴ / ۹۱۶ / ۹۳۱

۹۳۲ / ۹۴۷ / ۹۴۸ / ۹۴۹

۹۵۴ / ۹۹۷ / ۱۱۱۳ / ۱۱۱۵

- ۱۱۳۰

حافظ شیرازی : ۳۳ / ۱۹۲ / ۲۳۱

۲۹۹ / ۳۹۲ / ۴۹۵ / ۵۸۶

۵۸۷ / ۶۰۴ / ۵۸۸ / ۶۷۷

- ۸۴۲ / ۷۴۴

حاکم لاہوری ، حکیم بیگ خان : ۲۳

۲۴ / ۳۶ / ۱۳۴ / ۱۲۵ / ۱۴۴

۱۴۸ / ۱۶۳ / ۱۷۳ / ۱۷۷

۳۷۶ / ۳۷۷ / ۴۷۷ / ۷۵۸

حالی ، الطاف حسین : ۶۰۲ / ۶۹۶

۶۹۸ / ۶۹۹ / ۷۴۲ / ۷۸۲

- ۸۶۹ / ۹۸۹ / ۱۰۶۹

حبیب اللہ امیر : ۲۹۱ / ۸۲۲

حجرام ، عبادت اللہ عرف کٹو : ۶۴۰

میر : ۵۰ / ۱۰۳۲ / ۱۰۳۴

حزین ، شیخ بد علی : ۱۳ / ۲۴

۱۳۶ / ۱۵۳ / ۱۷۸ / ۶۶۶

۳۰۷ / ۴۹۱ / ۸۸۰ / ۸۸۴

- ۱۰۶۴ / ۱۰۶۴

جہانگیر : ۲۱ / ۱۹۱ / ۳۲۹

جہنگو راؤ : ۸۳ / ۸۴ / ۸۷ / ۸۸

ج

چغتائی ، ہد اکرام : ۱۴۱

چغتائیں : ۱۲۶

چندا ، ماء لقا : ۹۷۱

چوسر : ۱۷۵ / ۳۵۳ / ۶۰۴

چوہدر سنگھ ، راجہ : ۱۰۸۴ / ۱۰۸۵

ح

حاتم ، ظہور الدین : ۸ / ۲۵ / ۲۶

۵۳ / ۵۴ / ۶۶ / ۱۰۸ / ۱۱۵

۱۳۶ / ۱۳۸ / ۱۸۷ / ۱۸۸

۱۸۹ / ۲۰۲ / ۲۰۳ / ۲۰۵

۲۰۷ / ۲۳۸ / ۲۴۱ / ۲۴۲

۲۴۳ / ۲۴۷ / ۲۵۵ / ۲۶۱

۲۷۶ / ۲۸۳ / ۲۹۳ / ۳۰۱

۳۲۲ / ۳۵۰ / ۳۵۱ / ۳۵۳

۳۵۴ / ۳۵۵ / ۳۷۰ / ۳۷۲

۳۷۳ / ۳۸۲ / ۳۸۴ / ۴۰۱

لام : ۴۲۶ / ۴۷۷ / ۴۷۷ / ۴۷۷

۴۲۷ / ۴۳۱ / ۴۳۱ / ۴۳۱

تاریخ وفات : ۴۳۱ - ۴۳۲ / تصانیف :

۴۳۳ - ۴۳۴ / ابتدائی رنگ سخن :

۴۳۶ - ۴۳۶ / اولیات : ۴۳۱

۴۴۲ / اردو نثر : ۴۴۶ - ۴۴۶

فارسی نثر : ۴۴۹ - ۴۵۱ / تنقیدی

۹۱۲ - ۹۲۶ : زبان و بیان : ۹۲۶ -

۹۲۵ : ۹۵۲ -

حسرت سوبانی : ۳۹۱ : ۴۱۸ : ۴۲۱ :

۴۴۴ : ۶۰۳ : ۷۷۶ : ۸۱۴ :

۸۵۲ : ۹۰۵ -

حسن : حضرت امام : ۴۸۸ : ۴۹۱ : ۷۲ :

۳۶۳ : ۱۰۳۲ -

حسن : خواجہ حسن : ۸۱۸ : ۸۱۹ :

۸۱۹ -

حسن : میر غلام حسن : ۶۷ : ۹۵ :

۱۱۷ : ۱۳۱ : ۱۳۲ : ۲۶۷ :

۲۷۴ : ۲۸۵ : ۲۸۵ : ۳۷۷ :

۴۰۰ : ۴۱۸ : ۴۱۸ : ۴۲۲ :

۴۷۷ : ۴۸۰ : ۴۸۱ : ۴۸۱ :

۴۸۶ : ۴۸۸ : ۴۹۱ : ۴۹۷ :

۵۰۷ : ۵۵۳ : ۵۵۸ : ۶۳۷ :

۶۵۰ : ۶۵۱ : ۶۵۲ : ۶۵۶ :

۶۶۳ : ۶۷۱ : ۷۱۷ : ۷۱۸ :

۷۳۶ : ۷۵۸ : ۷۷۷ : ۸۰۱ :

۸۰۸ : ۸۱۴ : ۸۱۶ : ۸۱۶ : ہم کنکلیں

شعرا : ۸۱۸ - ۸۱۹ : ۸۱۹ : اسلاطین

۸۱۹ - ۸۲۲ : ۸۲۲ : ۸۲۲ : ۸۲۲ :

اکنساب : ۸۲۲ - ۸۲۲ : ۸۲۲ :

ملازمت : ۸۲۳ : ۸۲۳ : ۸۲۳ :

حضور : ۸۲۳ - ۸۲۳ : ۸۲۳ :

۸۲۳ : مدائن : ۸۲۳ - ۸۲۳ : ۸۲۳ :

الخلاص : ۸۲۵ : ۸۲۵ : ۸۲۵ -

۸۲۶ : تصانیف : ۸۲۶ - ۸۲۶ :

۸۵۳ : ۸۵۶ : ۸۵۶ : ۸۸۸ :

۸۸۹ : ۸۹۰ : ۹۰۰ : ۹۰۹ :

۸۲۷ : ۹۶۲ : ۹۷۸ -

حزبی : غمخور : میر ہدایت : ۳۵۱ :

۳۶۴ : دو دیوان : ۳۹۰ : حالات :

۳۹۰ : تاریخ ولادت : ۳۹۰ : زبان

و بیان : ۳۹۱ - ۳۹۲ : ۴۹۱ :

۴۸۹ : ۵۳۰ : ۹۲۰ : ۹۲۲ :

۹۲۳ : ۱۰۰۴ -

حسام الدولہ : حسام الدین خان :

۵۱۲ : ۵۱۳ : ۵۴۴ -

حسانی : شیخ حسام الدین : ۱۳۹ -

حسرت : چمطر علی : ۴۱۴ : ۴۷۵ :

۴۷۸ : ۴۷۹ : ۴۸۰ : ۴۸۱ :

۴۸۲ : ۴۸۳ : ۴۸۴ : ۴۸۵ :

۴۸۶ : ۴۸۹ : ۴۹۰ : ۴۹۱ :

۴۹۵ : ۴۹۶ : ۴۹۷ : ۸۳۹ :

۸۷۰ : ۸۷۸ : ۸۷۸ : ولادت : ۸۷۹ :

تعلیم و تربیت : ۸۷۹ : حالات :

۸۸۰ : سودا پر اعتراض : ۸۸۱ -

۸۸۲ : تصانیف : ۸۸۲ : قصائد :

۸۸۳ : شعر آشوب : ۸۸۴ :

مثنویات : ۸۸۳ - ۸۹۰ : غزلیات :

۸۹۰ - ۸۹۹ : خصوصیات : ۸۹۵ -

۸۹۸ : ۹۱۰ : ۹۱۶ : ۹۲۲ :

۹۲۶ : ۹۶۳ : ۹۷۴ : ۱۰۰۴ :

۱۰۸۸ : ۱۱۱۶ -

حسرت عظیم آبادی : میر ہدایت

(ہجرت قل خان) : ۳۹۱ : ۴۸۹ :

۴۹۵ : ۴۹۹ : ۸۸۴ : حالات :

۹۲۰ - ۹۲۱ : دیوان : ۹۲۲ :

مشغولات : ۹۲۲ : کلام ہر رائے :

حفیظ قبیل ، ڈاکٹر : محمد ابراہیم ۳۴۰
- ۵۶۱

حقیقت ، قاض حسین : ۹۹۶ ، خاندان و
حالات : ۱۱۲۲ ، تصانیف :

۱۱۲۳ ، ۱۱۲۴ ، ۱۱۳۰ ، ۱۱۳۱

حکیم معصوم : ۵۳۸ ، ۳۰۰ -
حمید الدین خان ، نواب : ۳۷۶ -

حمید اورنگ آبادی ، خواجہ خان :

۲۹۹ ، ۳۲۶ ، ۳۳۹ ، ۳۴۰

۳۱۶ ، ۳۹۷ ، ۵۳۱ ، ۹۷۷

- ۹۸۷

حزا ، حضرت : ۱۰۵۱ -

حیدر حسن ، آغا : ۱۰۸۳ -

حیاری ، سید حیدر بخش : ۳۱۹ ،
- ۳۶۳

حیدری ، شیخ لطف علی : ۵۳۳ -

حیرت اکبر آبادی ، قیام الدین :
الف ۱۳۱ ، ف ۳۰۷ ، ۳۲۰

- ۸۱۴ ، ۳۲۱

خ

خادم (سرئیہ گو) : ۶۸ ، ۶۹ -

خالقانی : ۱۶۹ ، ۲۵۵ ، ۳۱۶ ، ۶۸۷ ،
- ۷۰۰

خاکسار ، میر محمد یار خان : ۳۴۲

۵۱۹ ، ۵۲۶ ، ۵۳۹ ، ۵۴۳

۵۳۵ ، ۵۳۶ ، ۶۶۱ ، ۸۳۰

خالقہ بیگم : ۱۱۲۸ -

خان آرزو : دیکھیے آرزو -

خان چہان بیادر گوگٹاش : ۹۳ ،

- ۱۱۱ ، ۱۱۲

۹۱۶ ، ۹۱۸ ، ۹۲۷ ، ۹۳۰ -

۹۳۱ ، ۹۳۳ ، ۹۶۰ ، ۹۷۵ -

۹۷۶ ، ۹۷۷ ، ۹۷۹ ، ۹۸۷ ،

۹۹۸ ، ۹۹۹ ، ۱۰۰۵ ، ۱۰۰۶

۱۰۱۳ ، ۱۰۲۰ ، ۱۰۸۸ ، ۱۱۵۵ -

حسن ، میر محمد حسن : ف ۸۱۸ ، ف
- ۸۱۹

حسن خان : ۳۶ -

حسن شوق : ۳۱ ، ۳۳ ، ۷۶ ، ۲۸۹ ،
- ۳۱۷

حسن علی ، حضرت امام : ۷۳۸ -

حسن محمد مدنی ، میان : ۲۹۰ -

حسیب : ۳۲۷ ، ۵۶۱ -

حسین ، حضرت امام : ۳۸ ، ۳۹ ، ۵۰

۷۲ ، ۲۶۳ ، ۳۸۰ ، ۶۴۲ ، ۹۸۹

۱۰۲۷ ، ۱۰۳۱ ، ۱۰۳۳ ، ۱۰۳۴

۱۰۳۸ ، خالندان : ۶۳۳ -

حسین ذوق : ۶۵ ، ۶۱ -

حسین علی خان : ۳ ، ۷۸ ، ۸۰۰ -

حسین علی خان : ۱۷۹ ، ۵۵۹ -

حسینی ، شجاعت علی : ۱۱۷ -

حسینی ، میر بیادر علی : ۸۷۱

۹۹۳ ، ۱۰۱۰ ، ۱۱۰۱ -

حسینی جرجانی ، یوسف علی : ۳۸۲ -

حشمت ، محمد علی : ۳۸۵ ، ۳۸۶

- ۵۳۳

حشمت ، میر بخش علی خان : ۷۷۳ -

حضور عظیم آبادی ، شیخ غلام یحیی :

- ۹۲۰

حفیظ ، شیخ حفیظ الدین : ۹۷۱ -

خان جهان لودهی : ۲۶۲ -

خان دوران ، لواب : ۳ ، ۱۳۸ -

خان رشید ، ذاکتر : ۸۷۳ -

خدا نما : دیکھے برهان الدین خدا نما -

خرد ، خواجہ محمد یحییٰ خان : ۱۶۳ -

خسرو ، امیر : ۲۱ ، ۳۳ ، ۹۹ ، ۱۰۰ -

۱۰۱ ، ۱۲۸ ، ۱۵۵ ، ۱۵۶ -

۱۵۸ ، ۱۹۶ ، ۳۹۲ ، ۳۹۸ -

۵۲۳ ، ۵۲۹ ، ۵۷۲ ، ۵۷۳ -

۶۶۶ ، ۷۷۰ ، ۱۱۲۳ -

خضر^۳ ، حضرت : ۴۶۲ -

خلیق ، میر احسن : ۸۱۵ -

خلیق ، میر مستحسن : ۸۲۵ -

خلیق انیم ، ذاکتر : ۳۶۶ ، ۳۱۶ -

۳۱۷ ، ۶۵۱ ، ۷۱۸ ، ۷۲۰ -

ل : ۷۶۹ -

خلیل ، ابراهیم خان : ۳۹۵ ، ۳۰۱ -

۳۲۰ ، ۳۹۷ ، ۵۳۰ ، ۵۶۲ -

۷۸۹ ، ۹۰۹ ، ۹۲۱ ، ۹۳۳ -

۹۳۱ ، ۹۶۷ ، ۹۷۷ ، ۹۷۸ -

۹۸۷ -

خواجہ اجیمیری [خواجہ معین الدین

چشتی^۴] : ۵۰۹ -

خواجہ اکرم : ۱۱۵ ، ۷۷۲ -

خواجہ بندہ نواز گیسو دراز : ۲۰۱ -

۷۳۱ -

خواص : ۳۳

خورشید الاسلام ، ذاکتر : ۷۱۰ -

۸۱۳ -

خوش حال خان : ۲۵۳ -

خوشتر ، سلا نرج الله : ۵۵۰ -

خوشگو ، بنفرا این داس : ۲۲ ، ۳۶ -

۸۵ ، ۱۲۵ ، ۱۲۸ ، ۱۳۰ -

۱۳۶ ، ۱۳۲ ، ۱۳۳ ، ۱۶۳ -

۱۶۳ ، ۱۶۶ ، ۱۷۶ ، ۱۷۷ -

۱۷۸ ، ۲۰۶ ، ۲۰۹ ، ۲۱۰ -

۲۱۱ ، ۲۲۹ ، ۳۱۶ -

د

داتا گنج بخش^۵ : ۷۳۱ -

دارا شکوه : ۹۲ ، ۱۱۳۱ -

داغ : ۳۸۷ ، ۴۷۳ ، ۶۰۲ ، ۶۰۵ -

۷۹۷ ، ۷۹۹ ، ۸۰۹ ، ۸۶۹ -

دالا ، فضل علی : ۵۳۷ ، ۶۶۲ -

دالئی : ۱۷۵ ، ۳۹۰ ، ۶۰۳ ، ۶۰۶ -

دالشی ، میر رضی : ۹۲ ، ۱۶۳ -

۶۶۶ -

داؤد^۶ ، حضرت : ۱۱۰۳ -

داؤد اورنگ آبادی ، سرزا داؤد بیگ :

۱۸۷ ، ۱۸۸ ، ۲۸۹ ، ۳۹۳ -

۳۲۰ ، ۳۳۲ ، ۳۷۸ ، ۱۰۸۳ -

داؤد پوتہ ، یو-ایم ، ذاکتر : ۳۷ -

داؤد خان : ۱۰۷۵ -

دایر ، میرزا : ۳۸۰ ، ۶۶۳ ، ۷۰۸ -

۷۰۹ ، ۷۱۱ -

دقاسی ، گارسان : ۶۷۰ ، ۷۸۶ -

۸۲۰ ، ۸۸۳ ، ۱۰۲۹ ، ۱۰۳۰ -

۱۰۳۱ ، ۱۰۶۶ ، ۱۰۶۸ ، ۱۰۷۱ -

درد ، خواجہ میر : ۲۳ ، ۱۲۳ -

۸۹۵ : ۸۹۴ : ۸۹۳ : ۸۹۲

۹۰۳ : ۹۰۲ : ۸۹۹ : ۸۹۸

۹۰۸ : ۹۰۷ : ۹۰۵ : ۹۰۴

۹۱۷ : ۹۱۶ : ۹۱۲ : ۹۱۱

۹۲۶ : ۹۲۴ : ۹۲۲ : ۹۲۰

۹۳۷ : ۹۳۶ : ۹۳۵ : ۹۳۴

۹۳۷ : ۹۳۲ : ۹۳۱ : ۹۳۸

۹۵۴ : ۹۵۲ : ۹۵۱ : ۹۴۹

۹۶۵ : ۹۶۴ : ۹۶۳ : ۹۵۵

۱۰۰۵ : ۱۰۰۴ : ۹۸۶ : ۹۶۸

- ۱۰۲۲ : ۱۰۱۵

ذریعہ : محمد قلیہ : ۲۶۶ : ۳۵۱

۳۵۳ : ۳۴۴ : حلق نامہ : ۳۹۲ -

۳۹۳ : سند تصنیف : ۳۹۳

تعداد اشعار : ۳۹۵ : مضمونات :

۳۹۵ - ۳۹۸ : حالات : ۳۹۳ -

۳۹۴ : وفات : ۳۹۴ : دواوین

اردو و فارسی : ۳۹۴ - ۳۹۵

۳۹۸ : ۵۲۶ : ۵۳۰ : ۶۶۶

۹۲۰ : ۹۲۲ : ۱۰۰۳ : ۱۰۱۵ -

درگاہ قلی خان نواب ذوالقدر

سالار جنگ : ۱۷ : ۱۲۲ : اردو

شاعری : ۱۷۳ - ۱۷۳ : ۱۸۰

- ۲۸۳ : ۲۴۹ : ۳۰۸

دخترانہ : راجہ : ۸۵۵ -

ذاتی : ۱۶۶ -

دل : محمد عابد : ۹۶۱ : ۹۶۲ : ۹۶۳

تاریخ ولادت و وفات : ۹۶۷

تصانیف : ۹۶۷ : کلام بر رانے :

- ۹۶۷ : ۹۶۹ : ۹۷۹

۱۱۶ : ۱۱۶ : ۱۱۸ : ۱۱۶

۱۲۸ : ۱۲۹ : ۱۲۶ : ۱۲۳

۱۳۵ : ۱۳۲ : ۱۳۱ : ۱۳۹

۱۳۲ : ۱۳۲ : ۱۳۱ : ۱۳۹

۱۴۱ : ۱۴۱ : ۱۴۰ : ۱۴۲

۱۴۴ : ۱۴۲ : ۱۴۲ : ۱۴۵

۱۶۰ : ۱۵۹ : ۱۵۸ : ۱۵۷

۱۷۳ : ۱۷۲ : ۱۷۱ : ۱۷۰

- ۱۸۵ : ۱۷۹ : ۱۷۸ : ۱۷۵

۱۸۴ : ۱۹۸ : ۱۹۲ : ۱۸۷

۱۷۰ : ۱۵۳ : ۱۵۳ : ۱۵۶

خاندان : ۱۷۳ - ۱۷۳ : تعلیم و

مشاغل : ۱۷۶ - ۱۷۶ : شاعری کا

آغاز : ۱۷۷ : فارسی شاعری :

۱۷۸ : تصانیف : ۱۷۷ - ۱۷۷

تصور شاعری : ۱۷۲ - ۱۷۳

شاعری کے دو لفظ ہائے نظر :

۱۷۳ - ۱۷۳ : تصور عشق : ۱۷۵ -

۱۷۷ : صوفیانہ تصورات : ۱۷۷ -

۱۷۷ : عشق کا مجازی چلو :

۱۷۷ - ۱۷۳ : کلام بر رانے :

۱۷۳ - ۱۷۶ : زبان : ۱۷۶ -

۱۷۷ : ۱۷۸ : ۱۷۹ : ۱۷۰

۱۷۳ : ۱۷۷ : ۱۷۷ : ۱۷۲

۱۷۶ : ۱۷۷ : ۱۷۷ : ۱۷۲

۱۷۷ : ۱۷۷ : ۱۷۷ : ۱۷۷

۱۷۸ : ۱۷۵ : ۱۷۰ : ۱۷۹

۱۷۳ : ۱۷۲ : ۱۷۲ : ۱۷۳

۱۷۷ : ۱۷۱ : ۱۷۸ : ۱۷۵

دلیل خان : ۷۹ -

دوغارہ ہالو (دختر سرزا ذوالفقار

یک) : ۱۱۵ -

دھرائے ، راجہ : ۱۰۶۷ -

دیوانہ ، رائے سرب سنگھ : ۸۷۹ -

ڈ

ڈرائٹ ، ول اور ابریل : ۱۷ -

ڈرائٹ ، ول : ۱۷۹ -

ڈرائلین : ۶۰۲ ، ۷۰۵ ، ۷۱۰ ، ۷۱۳ -

ڈیف ، لیجے : ۱۰۶۵ -

ڈ

ڈوہ : دیکھیے سہر گھٹری -

ڈوہ ، میر بھجتو : ۶۶۶ -

ڈکا ، خوب چند : ۲۶۹ ، ۲۸۵ -

۹۱۸ -

ڈکا ، اللہ ، منشی : ۲۸۵ ، ۱۱۱۳ -

۱۱۳۰ -

ڈکا ہنگراسی ، محمد خان : ۶۵۱ -

ذوالفقار ، ڈاکٹر غلام حسین : ۲۰۸ -

۲۳۱ ، ۳۵۷ ، ۳۱۵ ، ۳۱۷ -

۳۳۵ ، ۳۳۳ ، ۳۶۲ ، ۵۶۰ -

۵۶۲ -

ذوالفقار خان چادر نصرت جنگ : ۱۳۳ ، ۱۱۵ ، ۱۹۳ ، ۱۳۳ -

۱۳۳ -

ذوق : ۳۸۷ ، ۶۰۲ ، ۶۵۳ ، ۶۸۳ -

۷۰۰ ، ۷۱۹ -

زابرٹ : ۱۰۶۵ -

زاحت انزا بخاری : ۱۱۲۹ -

زاق ، محمد علی : ۸۲۷ -

زازی ، عاقل خان : ۷۸۹ ، ۸۵۶ -

زاسخ ، عنایت خان (غفلت لطف اللہ

خان صادق) : ۳۸۳ ، ۶۳۹ -

زاسخ عظیم آبادی ، غلام علی : ۷۸۹ -

۹۳۷ ، ۹۳۰ ، ۹۳۳ ، تاریخ ولادت

و وفات : ۹۳۵ ، ۹۳۶ ، ۹۳۶ -

زاسلیف : ۹۳۷ ، کلیات : ۹۳۷ -

زاسریجات : ۹۳۷ ، مشنویات :

۹۵۵ - ۹۶۰ ، موضوعی تقسیم :

۹۵۵ ، عشقہ مشنویوں میں میر سے

مخالفت : ۹۵۷ ، دیگر مشنویان :

۹۵۷ - ۹۶۰ ، مشنویوں پر رائے :

۹۶۰ - ۹۶۱ ، ۹۶۸ ، ۹۷۵ -

زاسیدی ، سید حسام الدین : ۳۳۱ -

۸۷۳ -

زاقم ، آبدان : ۵۲۶ ، ۵۳۰ -

۸۳۰ -

زام چند : ۱۱۰۹ -

زام داس (مرثی شاعر) : ۳۱۵ -

زام لرائیں ، دیوان : ۳۸۹ -

زام لرائیں ، راجہ : ۹۶۱ -

زامکھوا دادا ، پشوا : ۱۰۸۵ -

زقناگر ، چکن لائے : ۱۰۸۳ -

زرجان علی : ۹۳۰ -

زرجت خان ، حافظ : ۵ ، ۳۸۹ -

۷۶۶ -

۶۵۱ ، ۶۵۲ ، ۶۵۶ ، ۶۵۷

۷۱۹ ، ۷۹۳ ، ۷۹۵ -

رنگین ، سعادت ہار خان : ۱۱۱

۱۱۵ ، ۱۳۱ ، ۷۹۷ ، ۸۷۰

- ۸۹۶

روپ منی : ۷۳ -

روح اللہ خان : ۹۳ -

روسی (دکنی سرٹیفکٹ) : ۷۱ -

روسو : ۵۸۹ -

روشن ، روشن علی : ۳۳ ، ۳۵

منہب اور سکول : ۳۶ ، ۵۹

۶۳ ، ۷۲ ، ۷۶ ، ۲۲۹ ، ۳۵۱ -

روشن الدولہ ظفر خان رستم چنگ ،

نواب : ۷۲۳ -

روشن رائے : ۳۸۶ -

رواق ہناوسی : ۸۷۱ -

ویل ، ہرلوت : ۵۲۳ -

ز

زائر ، سید محمد میر : ۵۵۹ -

زبردست خان : ۳۳۰ -

زبیری ، ہلال احمد : ۷۶۰ -

زلی ، میر جعفر : ۲۵ ، ۸۹ ، ۹۰

حالات : ۹۱ - ۹۶ ، کلام : ۹۷ -

۱۰۰ ، زبان و بیان : ۱۰۰ -

۱۰۱ ، ۱۰۶ - ۱۰۸ ، شاعری کے

چار حصے : ۱۰۱ - ۱۰۷ ، عبرت

اور اخلاق اقدار : ۱۰۱ - ۱۰۲ ،

حالات اور واقعات عصری :

۱۰۲ - ۱۰۵ ، بحوالہ : ۱۰۵ -

رحیم ، عبدالرحیم خان خاں : ۱۰۸۶ -

رستم علی بینوری : ۹۸۵ ، ۹۹۲

۱۰۳۰ ، ۱۰۷۳ - ۱۰۸۱ -

رسوا ، آفتاب رائے : ۱۹۷ ، ۳۸۹

- ۷۷۳

رشک ہستانی : ۱۹۷ -

رشید حسن خان : ۶۵۱ ، ۶۶۹

۶۷۰ ، ۶۸۶ ، ۷۱۸ ، ۷۲۰

رشا (سرٹیفکٹ) : ۷۳ -

رشوی ، ڈاکٹر سلیم حامد : ۹۹۸

- ۱۰۶۸

رشوی ، سید طارق حسین : ۷۳ -

رضی ، محمد رضی : ۲۹۹ ، ۳۰۰

- ۳۱۱

رضی گجراتی : ۱۸۷ -

رعایت خان : ۳۹۱ ، ۵۰۶ ، ۵۰۹

۵۱۳ ، ۵۱۹ ، ۵۳۷ -

ربع درجات : ۳ -

ربع الدین خان ، حاجی : ۱۰۹۷ -

ربع الدین ، عبدالوہاب شاہ : ۹۹۱

۱۰۳۳ ، علمی استعداد : ۱۰۳۹ -

۱۰۵۰ ، ۱۰۵۳ ، ۱۰۵۵

۱۰۵۸ ، ۱۰۶۰ ، ۱۰۶۹

- ۱۱۱۵

رکن الدین ، شیخ : ۹۰۰ -

رنگے : ۸۰۵ -

رمزی : دیکھیے شاہ حاکم -

رمضانی (مشتوق لاجی و آبرو) :

- ۲۳۹

رند ، مہربان خان : ۳۰۸ ، ۳۹۱

۸۲۴ ، ۸۲۳ ، ۸۲۵ ، ۸۲۷

- ۸۳۴

سبحان : ۲۳۲ -

سبقت ، سرزا مغل خان : ۱۳۴

- ۵۲۰

سبھا چند ، سہاراچہ : ۹۳ ، ۱۱۵ -

سجاد ، نواز علی : ۲۷۵ -

سجاد اکبر آبادی ، میر محمد سجاد :

۲۳۲ ، ۲۳۸ ، ۲۴۱ ، حالات :

۲۷۴ - ۲۷۵ ، دیوان : ۲۷۵

رنگ ایام : ۲۷۶ - ۲۷۹ ، شاعری

کا بنیادی جذبہ : ۲۷۹ - ۲۸۰

کلام نور رائے : ۲۸۱ ، ۲۸۲

۳۱۱ ، ۵۲۶ ، ۵۳۵ ، ۸۳۱

- ۱۰۰۵

سجاد حسین ، ڈاکٹر سید : ۱۰۹۵

- ۱۱۲۸

سجاد حسین ، منشی : ۱۱۵ -

سحر ، احمد حسین : ۵۲۳ ، ۵۵۹ -

سغاوت سرزا : ۴۲۱ -

سراج الدولہ ، نواب بنگال : ۵ ،

۸۳۲ ، ۹۲۱ ، ۹۶۱ -

سراج اورنگ آبادی : ۳۳ ، ۶۶

۱۸۷ ، ۱۸۸ ، ۲۸۹ ، ۲۹۳

۲۹۴ ، ۵۲۶ ، ۸۵۸ ، ۱۰۰۶ -

سر بلند خان ، نواب : ۷۲۴ -

سرخوش ، محمد افضل : ۱۲۹ ، ۱۳۰

۱۳۱ ، ۱۳۳ ، ۶۶۶ -

سرفراز الدولہ : ۶۹۴ -

سرکار ، چاندو ناتھ : ۸۹ -

۱۰۶ ، طنز و مزاح : ۱۰۶ -

۱۰۷ ، شخصیت کا اظہار : ۱۰۹

لٹر : ۱۰۹ - ۱۱۶ ، عنوانات :

۱۱۰ ، وظائف دربار معلیٰ : ۱۱۰ -

۱۱۲ ، عرض داشت : ۱۱۲ -

۱۱۳ ، رقعات : ۱۱۳ ، شرح :

۱۱۳ ، وظائف چہرہ : ۱۱۵

۱۸۷ ، ۱۹۷ ، ۲۰۱ ، ۲۱۱

۲۴۵ ، ۳۳۶ ، ۳۴۷ ، ۳۷۹

۳۸۲ ، ۳۹۸ ، ۶۳۷ ، ۶۴۲

۶۶۹ ، ۹۰۷ ، ۹۹۹ ، ۱۰۰۰ -

زورین ، محمد غوث : ۱۰۹۸ -

زکی ، جعفر علی خان : ۱۳۶ ، ۴۴۰

۵۲۶ ، ۵۲۷ -

زولفون : ۲۰۰ -

زلالی خواجہ ساری : ۱۵۲ ، ۱۵۳ -

زور ، ڈاکٹر سید علی الدین قادری :

۷۵ ، ۱۱۷ ، ۳۴۱ ، ۴۴۳

۴۴۴ ، ۴۶۲ ، ۴۶۳ ، ۸۱۵

۹۸۰ ، ۱۰۶۹ -

زونواس : ۱۰۴۷ -

زید : ۴۸ -

زین العابدین ، حضرت امام : ۵۰

۵۱ ، ۶۴۴ -

من

مافی خان : ۷۵۷ -

مالار جنگ ، نواب : ۱۳۹ ، ۴۹۱

۵۱۰ ، ۵۱۳ ، ۵۱۵ ، ۸۲۱

سلطان الشعرا : دیکھیے سودا -
سلطان المشائخ : دیکھیے نظام الدین
اولیاء -

سلطان ساؤجی : ۶۰۶ / ۶۶۶ -

سلیم : ۱۵۲ / ۳۵۵ -

سلیم چشتی : ۹۰۱ -

سلیم خان : ۷۹ -

سلیمان حسن : ۸۷۵ -

سایان شکوہ ، مرزا محمد ، شہزادہ :

۳۳۱ / ۴۹۷ -

سندھیا ، دولت رائے (مرشد سردار) :

۵۱۳ / ۱۰۸۶ -

سنکرام عرف رانا سالکا : ۴۶ -

شیکو ، شوونکو : ۱۰۸۳ -

سودا ، مرزا محمد رفیع : ۸ / ۱۱۰۸ -

۲۴ / ۲۳ / ۵۷ / ۱۰۸ / ۱۱۵ -

۱۲۲ / ۱۴۸ / ۱۴۹ / ۱۶۲ -

۱۶۳ / ۱۷۳ / ۱۷۶ / ۱۹۷ -

۲۳۹ / ۲۴۷ / ۲۵۵ / ۲۷۳ -

۲۸۱ / ۲۳۱ / ۲۳۲ / ۲۳۵ -

۳۳۹ / ۳۴۹ / ۳۵۱ / ۳۶۳ -

۳۸۲ / ۳۸۴ / ۳۸۹ / ۳۹۱ -

۴۹۵ / ۴۰۲ / ۴۰۴ / ۴۰۵ -

۴۰۸ / ۴۱۱ / ۴۱۴ / ۴۱۵ -

۴۳۱ / ۴۵۲ / ۴۵۳ / ۴۵۴ -

۴۵۵ / ۴۵۶ / ۴۵۸ / ۴۵۹ -

۴۹۰ / ۴۹۲ / ۴۹۰ / ۴۹۱ -

۴۷۲ / ۴۷۳ / ۴۷۴ / ۴۷۵ -

۴۷۶ / ۴۷۷ / ۴۷۹ / ۴۸۰ -

۴۸۱ / ۴۸۲ / ۴۸۳ / ۴۸۴ -

سرمہ ، محمد سمیع : ۱۹۷ -

سرور ، وجہ علی بیگ : ۸۷۱ -

۱۱۰۱ / ۱۱۰۸ / ۱۱۰۹ -

سرور ، نواب اعظم الدولہ میر محمد

خان پشاور : ۱۲۷ / ۵۶۴ / ۶۴۷ -

۹۱۸ / ۹۳۱ / ۹۸۰ / ۹۸۳ -

۹۶۸ / ۱۰۷۴ / ۱۰۸۱ / ۱۱۲۸ -

سرور کائنات : دیکھیے محمد -

سروری ، عبدالقادر : ۱۰۲۴ -

سری رام ، لالہ : ۹۷۷ -

سعادت خان برہان الملک : ۱۹۰ -

سعادت علی اسروہوی : ۲۴۱ -

کلام : ۲۶۷ - ۲۶۸ -

سعادت علی خان ، نواب : ۱۰۰۴ -

سعادت ، سید : ۳۲۶ -

سعادت خان : ۹۳ -

سعدی : ۱۳۷ / ۱۹۶ / ۵۸۸ -

۵۹۴ / ۶۰۴ / ۶۳۰ / ۶۶۶ -

۶۶۸ / ۷۴۴ / ۸۵۸ / ۹۶۸ -

سعدی دکنی : ۹۶۷ / ۶۶۸ -

سعد (مرتبہ گو) : ۶۸ -

سعد اللہ خان ، نواب (خلف علی محمد

خان) : ۱۰۷۶ -

سقراط : ۲۰۱ -

سکستن ، لیلان : ۹۲۸ / ۱۰۶۸ -

سکسینہ ، ڈاکٹر رام بانو : ۶۳۶ -

۸۷۲ -

سکندر جاہ ، نواب : ۴۱۰ -

سکینہ بنت امام حسین : ۷۲ -

سلام ، میر نجم الدین علی : ۵۹۰ -

۵۵۹ -

۶۸۷ - مطلع : ۶۸۸ - ۶۸۹

تشبیب : ۶۸۹ - ۶۹۴ - گریز :

۶۹۳ - ۶۹۴ - مدح : ۶۹۵

خاکہ : ۶۹۵ - سودا کی مجبوری :

۶۹۷ - ہجویات : ۷۰۳ - ۷۰۶

ذاتی ہجویات : ۷۰۳ - تقسیم :

۷۰۴ - افراد کی ہجویات : ۷۰۴ -

۷۰۵ - علامات ہجویات : ۷۰۵

ہری عادات و خصائل : ۷۰۵ -

۷۰۶ - خود کا فن : ۷۰۶

مضویات : ۷۰۶ - ۷۰۷ - صف :

مضوی کا استعمال : ۷۰۷ - ۷۰۸

سرائی : ۷۰۷ - ۷۰۹ ، اولیات :

۷۰۸ - ۷۰۹ ، رباعیات ، قطعات ،

نظم بند غزلیات : ۷۰۹ - ۷۱۰

شاعری پر رائے : ۷۱۰ - ۷۱۳

زبان و بیان : ۷۱۳ - ۷۱۶ - ۷۳۰

۷۳۱ - ۷۳۶ - ۷۵۷ - ۷۶۳

۷۶۶ - ۷۶۷ - ۷۶۸ - ۷۶۹

۷۷۰ - ۷۷۱ - ۷۷۲ - ۷۷۳

۷۷۶ - ۷۷۷ - ۷۷۸ - ۷۷۹

۷۸۰ - ۷۸۱ - ۷۸۲ - ۷۸۵

۷۸۶ - ۷۸۷ - ۷۸۸ - ۷۹۱

۷۹۲ - ۷۹۳ - ۷۹۴ - ۷۹۶

۷۹۶ - ۸۱۸ - ۸۲۲ - ۸۲۳

۸۲۵ - ۸۲۷ - ۸۲۸ - ۸۳۰

۸۳۱ - ۸۳۳ - ۸۳۵ - ۸۳۷

۸۳۸ - ۸۴۱ - ۸۶۹ - ۸۷۸

۸۸۰ - ۸۸۱ - ۸۸۲ - ۸۸۳

۸۹۲ - ۸۹۳ - ۸۹۴ - ۸۹۵

۸۸۵ - ۸۸۶ - ۸۸۸ - ۸۹۰

۸۹۱ - ۸۹۲ - ۸۹۳ - ۸۹۵

۸۹۶ - ۸۹۷ - ۸۹۸ - ۸۹۹

۹۰۰ - ۹۰۸ - ۹۰۹ - ۹۱۰

۹۲۲ - ۹۲۶ - ۹۳۵ - ۹۳۷

۹۴۸ - ۹۴۹ - ۹۵۰ - ۹۵۱

۹۵۸ - ۹۶۰ - ۹۶۱ - ۹۶۲

۹۶۳ - ۹۶۴ - ۹۶۵ - ۹۶۶

معاش : ۹۶۶ - والدہ : ۹۶۹ -

۹۷۰ - اولاد : ۹۷۰ - تاریخ

پیدائش : ۹۷۰ - ۹۷۳ - شاعری

کا آغاز : ۹۷۳ - ۹۷۵ - خطاب

ملک النمر کی حلیت : ۹۷۵ -

۹۷۶ - مشاغل : ۹۷۹ - درباروں

سے وابستگی : ۹۷۹ - ۹۸۸

تذکرہ نگاروں کی آراء : ۹۷۹ -

اتحاد طبع : ۹۷۹ - ۹۸۳ - تصانیف :

۹۸۳ - ۹۹۰ - شاعری کی عام

خصوصیات : ۹۹۱ - غزل میں

سودا و میر کا مقابلہ : ۹۹۱ -

۹۹۳ - دیوان کی پہل غزل :

۹۹۳ - ۹۹۵ - شاعری کا نقطہ

نظر ۹۹۵ - ۹۹۷ - فارسی اشعار

کا ترجمہ : ۹۹۷ - ۹۹۸

غزلیات : ۹۹۸ - ۹۹۵ - عشقہ

واردات : ۹۹۷ - ۹۹۸ - کمال

فن : ۹۹۸ - ۹۹۹ - غزلیات میں

قصیدے کی زبان : ۹۹۸ - ۹۹۵

قصائد : ۹۹۵ - ۹۹۹ - اعداد :

۹۹۶ - موضوعی تقسیم : ۹۹۶ -

سید احمد : ۹۸۰ -

سید احمد خان ، سر : ۹۸۹ ، ۱۰۳۸ -

۱۰۳۹ ، ۱۰۵۳ ، ۱۰۶۶ -

۱۰۷۰ ، ۱۱۰۸ ، ۱۱۲۰ -

سید احمد شہید بریلوی : ۱۰۵۴ -

سید احمد مارہروی : ۷۴ -

سید المرسلین : دیکھیے ج ۴ -

سید حسن رسول کا : ۱۳ ، ۱۳۳ -

۲۰۸ ، ۲۱۱ -

سید حسین بنگرامی ، نواب مراد الملک ،

مولوی : ۷۷۶ ، ۸۱۴ -

سید حسین علی خان : ۱۰۲۸ -

سید سلیمان لکوی : ۹۳۷ ، ۹۷۶ -

سید کائنات : دیکھیے ج ۴ -

سید ج ۴ : ۳۴۲ ، ۵۶۱ -

سید ج ۴ ابن عبدالجلیل بگرامی :

۱۲۶ -

سید ج ۴ حسینی قادری ، میر : ۷۲۴ ،

۸۰۱ ، ۷۲۴ -

سید جعفر ، ڈاکٹر : ۳۰۱ -

سیدی احمد : ۳۸۶ -

سیدی قاسم : ۹۳ -

سیدی کالور (کوئٹوال دہلی) : ۷۰۶ -

سید الدولہ ، احمد علی خان بہادر :

۶۵۶ ، ۶۹۵ -

سید افتخار ، میر : ۸۳۵ -

سید افتخار خان ، نواب : ۳۱۹ -

سیوک : ۴۵ -

سیوطی ، جلال الدین : ۱۵۲ -

۸۹۹ ، ۹۰۳ ، ۹۰۴ ، ۹۰۷ -

۹۰۸ ، ۹۱۳ ، ۹۱۶ ، ۹۱۷ -

۹۲۰ ، ۹۲۲ ، ۹۲۳ ، ۹۲۵ -

۹۲۶ ، ۹۳۳ ، ۹۳۵ ، ۹۳۶ -

۹۳۱ ، ۹۳۲ ، ۹۳۶ ، ۹۳۷ -

۹۳۸ ، ۹۵۴ ، ۹۵۵ ، ۹۶۳ -

۹۶۴ ، ۹۶۵ ، ۹۶۸ ، ۹۸۸ -

۱۰۰۴ ، ۱۰۰۵ ، ۱۰۰۶ -

۱۰۰۸ ، ۱۰۱۰ ، شہرت :

۱۰۱۵ ، ۱۰۳۹ ، ۱۰۴۰ -

۶۱۰۵۵ -

سورج مل ، جاٹ : ۵۱۲ ، ۶۵۶ -

سور داس : ۹۰۸۶ -

سوری ، شیر شاہ : ۴۷ ، ۱۰۱۹ -

سوز ، ج ۴ میر : ۶۱۱ ، ۶۱۱ -

۵۱۴ ، ۶۵۱ ، ۶۵۲ ، ۶۷۰ -

۷۵۷ ، ۷۶۵ ، ۷۶۶ ، تخلص کی

تبدیل : ۷۹۳ ، مشاعر : ۷۹۳ -

۷۹۴ ، تلمذ : ۷۹۴ ، حالات :

۷۹۴ - ۷۹۵ ، اتحاد طبع : ۷۹۵ -

۷۹۶ ، دیوان سوز : ۷۹۶ ، کلام

پر رائے : ۷۹۶ - ۷۹۹ ، لکھنوی

رنگ : سخن کا - بانی : ۷۹۷ ،

طرز سوز : ۷۹۷ - ۷۹۸ ، خلاص

زبان کی شاعری : ۷۹۹ ، ۸۳۳ -

۸۳۹ ، ۸۷۸ ، ۸۸۲ ، ۸۹۶ -

۸۹۷ ، ۹۱۶ ، ۹۲۵ ، ۹۵۱ -

۱۰۰۳ ، ۱۰۰۵ ، ۱۰۱۵ ، ۱۰۱۵ -

سیام گنہیا : ۲۴۱ ، ۲۴۱ -

ش

- شاد عظیم آبادی : ۹۴۵ ، ۹۷۷ -
 شادان ، سہاراچہ چندو لال : ۱۰۸۳ -
 شادمان خواص : ۹۴ -
 شاگر ناجی : دیکھیے ناجی -
 شاہ بادل : ۳۲۹ ، ۳۳۰ ، ۳۳۱ -
 شاہ برہان : ۵۴۰ -
 شاہ تراب : ۱۸۷ ، ۱۸۹ ، ۳۳۱ -
 شاہ ۹۹ ، ۹۹۵ ، الف ۳۳۸ -
 شاہ ترکان بیابانی : ۱۳ ، ۱۵ -
 شاہ جہاں : ۲۱ ، ۲۲ ، ۹۲ ، ۹۵ -
 ۱۹۱ ، ۳۰۷ ، الف ۸۱۹ -
 شاہ جہاں ثالث (ربیع الدولہ) : ۳ -
 ۸۶ ، ۸۷ ، ۵۱۱ -
 شاہ جہاں ثالث (یحیٰی الملت) : ۵ -
 شاہ حاتم : دیکھیے حاتم -
 شاہ حقانی : ۹۹۲ ، ۱۰۶۰ -
 شاہ درانی : دیکھیے اہدالی ، احمد شاہ -
 شاہ رخ سبزا : ۱۵۷ -
 شاہ مایا (درویش) : ۵۴۰ -
 شاہ ملیان ، سر : ۵۰۴ ، ۵۵۷ -
 شاہ شکرانہ : ۳۹۰ -
 شاہ عالم : ۳۹۹ ، ۵۱۲ ، ۶۴۲ -
 ۶۴۳ ، ۶۵۷ ، ۱۰۶۰ ، ۱۱۰۹ -
 شاہ عالم ثانی : ۵ ، ۶ ، ۹ ، ۲۱ -
 ۸۷ ، ۳۶۲ ، ۳۸۳ ، ۵۱۱ -
 ۵۱۲ ، ۵۱۳ ، ۵۲۰ ، ۶۳۳ -
 ۶۵۲ ، ۷۲۸ ، ۷۶۶ ، ۷۸۶ -
 ۸۰۱ ، ۹۸۵ ، ۹۹۵ ، ۹۹۶ -

- ۱۰۷۳ ، الف ۱۰۹۵ ، تاریخ
 پیدائش : ۱۱۱۱ ، تحت لکھنی :
 ۱۱۱۲ ، جنگ بکسر : ۱۱۱۲ ،
 انگریزوں کی قید : ۱۱۱۲ ، دہلی
 میں آمد : ۱۱۱۲ ، یونانی کا
 ضیاع : ۱۱۱۲ ، انگریزی وظیفہ :
 ۱۱۱۲ ، علمی استعداد : ۱۱۱۲ ،
 شعر و شاعری سے دلچسپی :
 ۱۱۱۳ ، تصانیف : ۱۱۱۳ -
 ۱۱۲۹ -
 شاہ عباس صفوی : ۱۹۷ ، ۵۴۹ -
 ۶۹۸ -
 شاہ عشق اللہ قلندر : ۹۰۸ -
 شاہ عطا حسین ، سید : ۹۷۵ -
 شاہ فرہاد ابوالعلائی لکھنوی دہلوی :
 ۹۳۳ -
 شاہ نصیح : ۸۲۸ -
 شاہ قدرت : ۱۲۳ ، ۳۷۴ ، ۸۹۵ -
 شاہ کمال بخاری ، سید : ۱۱۵ -
 ۲۱۱ ، ۲۷۳ ، ۲۸۵ ، الف ۳۴۲ -
 ۳۴۶ ، ۳۸۳ ، ۳۸۴ ، ۵۵۶ -
 ۶۳۹ ، ۷۶۷ ، ۷۷۱ ، ۷۹۵ -
 ۷۹۶ ، ۸۳۱ ، ۸۷۹ ، ۸۸۰ -
 الف ۸۸۱ ، ۱۰۸۴ -
 شاہ گل : ۱۲۷ ، ۱۲۸ ، ۲۶۶ -
 شاہ مدن : ۵۴۰ -
 شاہ سراد : ۱۸۸ -
 شاہ معین : ۱۰۹۹ -
 شاہ واقف : ۶۶۶ ، ۸۳۲ -

۱۸۱۸ء تا ۱۸۱۸ء : ۸۲۸

۸۷۳ء تا ۹۷۵ء

شمالی : ۹۶۶ء تا ۸۴۳ء

شفیق اورنگ آبادی ، لچھی لرائی :

۹۱ء تا ۱۱۶ء : ۱۳۱

۱۳۳ء تا ۱۳۵ء : ۱۵۰

۱۷۹ء تا ۲۰۶ء : ۲۳۰

۲۵۸ء تا ۲۶۲ء : ۲۷۶

۳۴۳ء تا ۳۷۶ء : ۳۰۱

۳۰۷ء تا ۳۱۸ء : ۳۱۹

۴۲۱ء تا ۴۵۱ء : ۴۶۵

۵۲۸ء تا ۵۲۹ء : ۶۵۱

۶۵۸ء تا ۶۶۹ء : ۷۱۸

۷۲۰ء تا ۷۲۱ء : ۷۵۸

۸۷۰ء تا ۹۸۷ء

شکر اللہ خان ، لوہا : ۱۲۵

شکسپئر : ۱۹۲ء تا ۶۰۳ء

فلزے ، بجن : ۹۹۲ء تا ۱۰۶۱ء

۱۰۶۳ء تا ۱۰۷۱ء

شمس الاسرا ، جادر لوہا : ۱۰۰۳

۱۰۸۳

شمس النساء بیگم : ۵۱۳

شمس ہمدانی شمل : ۱۹۷

شورش عظیم آبادی ، میر غلام حسین :

۹۱ء تا ۱۳۱ء : ۲۳۳

۲۹۰ء تا ۳۹۱ء : ۳۵۱

۳۹۷ء تا ۶۵۵ء : ۷۳۶

۹۲۰ء تا ۹۳۰ء

شوق ، احمد علی خان : ۱۰۲۳

شوق ، قدرت اللہ : ۱۳۰ء تا ۱۳۲

شاہ وحید : ۱۲۲

شاہ ولایت ، سید شرف الدین : ۱۸

۶۰ء تا ۶۱ء

شاہ ہدایت : دیکھی ہدایت ، ہدایت اللہ

خان

شاہی ، علی عادل شاہ ثانی : ۴۱

۶۷ء تا ۷۶ء

شاہید ، شاہ عالم بخاری : ۲۹۰

شہلی : ۳۲ء تا ۳۸ء : ۳۶۵

۵۵۹

شہاب رائے ، راجہ : ۳۹۹

شجاع الدولہ ، لوہا : ۵ء تا ۸۳

۸۶ء تا ۳۹۹ء : ۳۸۹

۴۹۱ء تا ۵۱۰ء : ۵۱۲

۶۵۱ء تا ۶۵۳ء : ۶۵۷

۷۱۵ء تا ۸۲۱ء : ۸۳۲

۸۳۸ء تا ۸۷۹ء : ۸۸۱

۸۸۳ء تا ۹۸۶ء : ۹۹۳

۱۰۷۵ء تا ۱۰۷۶ء : ۱۰۹۳

۱۰۹۵ء تا ۱۰۹۶ء : ۱۰۹۷

۱۱۰۸

شجاع خان : ۴۷

شجاعت ، بانکے جاری : ۱۹۷

شرف علی خان ، (پسر عطا حسین

خان) : ۱۰۹۶

شرف علی خان ، لوہا : ۱۰۲۷

۱۰۳۱

شروانی ، حبیب الرحمن خان : ۳۷

۱۱۶ء تا ۱۳۲ء : ۱۷۷

۲۸۵ء تا ۵۵۹ء : ۵۶۰

شیخ عبدالاحد : دیکھیے کل : شد
وحدت ۔

شیدائی حیدر آبادی : ۱۰۱۶ ۔

شیرانی ، حافظ محمود : ۹۲ ، ۱۱۷

۱۳۱ ، ۱۳۳ ، ۱۷۷ ، ۱۷۹

۲۳۰ ، ۲۸۳ ، ۲۸۸ ، ۳۳۹

۳۱۷ ، ۳۶۲ ، ۳۹۲ ، ۵۵۸

۵۶۰ ، ۶۵۱ ، ۷۱۷ ، ۷۵۸

۸۱۲ ، ۸۷۲ ، ۹۲۹ ، ۹۷۶

۹۹۸ ، ۱۱۳۰ ۔

شیرانی ، مظہر محمود : ۷۵۷ ۔

شیخہ ، نواب مصطفیٰ خان : ۱۲۷

۵۷۲ ، ۵۷۷ ، ۶۳۵ ، ۹۱۸

۹۳۱ ، ۹۶۳ ، ۱۰۷۵ ، ۱۰۸۱

شیل : ۵۲۴ ، ۵۲۵ ، ۵۸۶ ، ۵۸۷

۵۸۸ ، ۶۰۲ ، ۶۰۳ ۔

ص

صابر ، میر محمود : ۱۸۸ ، حالات :

۳۱۹ ۔ ۳۲۰ ، دیوان ، اردو :

۳۲۰ ، کلام برائے : ۳۲۱ ۔

۳۲۲ ۔

صاحب رائے : دیکھیے غلام حسین ۔

صادق (مرتبہ گو شال) : ۶۸ ، ۶۹ ۔

صانع ہنگراسی ، نظام الدین : ۶۶۶ ۔

صائب : ۱۶۳ ، ۱۹۶ ، ۲۲۲

۲۵۰ ، ۲۵۱ ، ۲۹۹ ، ۳۱۱

۳۴۳ ، ۳۴۵ ، ۳۵۰ ، ۶۶۶

۶۷۶ ، ۶۸۰ ، ۶۹۸ ۔

صبا ، محمد مظہر حسین : ۱۱۷ ، ۱۳۱ ۔

۱۴۵ ، ۲۴۰ ، ۳۳۸ ، ۳۵۳

۳۱۶ ، ۳۹۷ ، ۵۲۶ ، ۵۵۳

۵۶۳ ، ۷۲۸ ، ۷۳۰ ، ۷۵۹

۷۷۱ ، ۷۷۵ ، ۷۹۵ ، ۸۱۳

۹۰۱ ، ۹۲۹ ، ۱۰۰۳ ، ۱۰۱۹

۱۰۲۰ ۔

شوق ، محمد باقر : ۱۰۹۳ ۔

شوق ، نواب مرزا : ۸۰۹ ، ۸۷۱ ۔

شوق حیدر آبادی ، محمد علی خان :

۱۰۶۹ ۔

شوق رام پوری : ۷۵۸ ۔

شوق لیسوی : ۶۱۳ ۔

شوکت : ۳۳ ۔

شوکت ، سید منیف علی : ۱۰۷۳

۱۰۷۵ ۔

شوکت جنگ ، نواب : ۸۲۷

۹۲۱ ۔

شوکتی ، محمد ابراہیم : ۱۶۷ ۔

شہادت جنگ ، نوازش محمد خان :

۳۹۳ ۔

شہرت ، امیر بخش : ۹۷۰ ، ۱۰۸۲

۱۰۸۳ ۔

شہرت ، خواجہ محمد شاد : ۹۳۷ ۔

شہید ، اسحاق خان : ۵۱۵ ۔

شیخ اکبر : ۷۱ ۔

شیخ چاند : ۳۹۵ ، ۴۱۹ ، ۶۵۰

۶۶۸ ، ۶۸۶ ، ۷۱۷ ، ۷۲۰

۷۶۱ ، ۷۶۱ ۔

شیخ صاحب : دیکھیے آرزو ،

سراج الدین علی خان ۔

فی

- ضابطہ خان : ۵۴۳ / ۵۱۴ / ۴۸۳ -
 ۶۵۲ / ۶۶۶ / ۷۸۶ / ۱۰۷۶ -
 ضاحک ، میر غلام حسین : ۴۷۹ -
 ۶۶۲ / ۶۶۳ / ۷۷۱ / الف ۸۱۹ -
 ۸۲۰ / ۸۲۱ / ۸۲۲ -
 ضبط ، سید حسین شاہ : ۱۱۲۲ -
 ضبط ، سید محمد حسن شاہ : ۱۱۲۳ -
 ضیاء : ۸۳۵ -
 ضیاء ، عطا بیگ : ۵۵۹ -
 ضیاء ، میر ضیاء الدین : ۸۳۴ -
 ضیاء ، میر ضیاء الدین حسین : ۸۲۳ -
 ضیاء الدین بخاری ، سید : ۷۹۳ -
 ضیاء الدین بیگ ، سرزا : ۱۳۵ -

ط

- طالب آسی : ۱۵۳ / ۸۳۲ -
 طاہر وحید ، سرزا : ۱۳۴ -
 طباطبائی ، غلام حسین : ۶۱۷ -
 ۳۵۷ / ۹۷۸ -
 طبری دہلوی ، سرزا محمد اسماعیل عرف
 سرزا چان : ۱۰۰۳ / ۱۰۰۴ -
 ۱۰۲۲ -
 طفیل احمد : ۱۰۸۱ -

ظ

- ظاہر ، خواجہ محمد طاہر خان : ۵۳۰ -
 ظریف : ۸۷۱ -
 ظفر ، بہادر شاہ : ۲۱ -

- صباح الدین عبدالرحمن ، سید : ۳۶ -
 ۷۴ / ۳۰۱ / ۳۲۰ -
 صبح العالم ، متقی : ۱۰۲۲ -
 صدر الدین ، شیخ : ۵۳۸ -
 صدیقی ، ڈاکٹر ابوالکلیث : ۵۶۳ -
 ۱۰۶۸ / ۱۰۷۱ -
 صدیقی ، ڈاکٹر محمد شمس الدین :
 ۶۸۶ / ۷۱۹ / ۷۵۹ / ۸۱۵ -
 ۹۲۸ -
 صدیقی ، محمد اکبر الدین : الف ۳۰۷ -
 ۳۲۱ -
 صدیقی ، محمد عتیق : ۱۰۶۸ -
 صفدر آہ ، الف ۵۰۵ / ۵۲۹ / ۵۳۰ -
 ۵۵۹ / ۵۶۲ -
 صفدر جنگ : ۵ / ۳۶۹ / ۵۰۹ -
 ۵۱۰ / ۷۶۵ / ۸۲۱ / ۱۰۷۶ -
 ۱۰۷۷ -
 صلاح (مرثیہ گو شالہ) : ۶۸ / ۶۹ -
 ۴۵۱ -
 صلاح الدین : ۴۶ -
 صغیر بلگرامی : ۱۷۳ -
 صدیقی ، سید مقبول : ۱۱۶ / ۱۱۸ -
 ۱۷۳ / ۱۸۰ -
 مصباح الدولہ ، شاہ لواز خان ، نواب :
 ۱۷۵ / ۳۳۰ / الف ۵۰۶ / ۵۰۵ -
 الف ۷۵۷ / ۵۰۶ -
 صفتی : ۸۵۸ -
 صولت جنگ ، نواب : ۴۹۰ -

عالم گیر : دیکھیے اورنگ زیب
عالم گیر -

عالم گیر ثانی (عزیز الدین) : ۵

۱۲۱۲ / ۲۱ / ۸۲ / ۲۰۲ / ۳۰۶

۳۹۸ / ۵۱۱ / ۶۵۹ / ۶۹۳

۵۶۵ / ۸۲۱ / ۱۰۵۶ / ۱۱۱۱

عالمی و نعمت خان : ۶۳۹ / ۶۵۰

۶۶۶ / ۸۵۶ / ۸۵۷

عبادت بریلوی ، ڈاکٹر : ۳۰۶

عباس علم دار ، حضرت : ۱۰۳۳

عبدالجلیل ، میر : ۹۹۹

عبدالجبار خان ، ملکہ پوری ، ہند :

۳۲۵ / ۹۷۹

عبدالحق ، ڈاکٹر : ۳۷

عبدالحق ، مولوی (بابائے اردو) :

۸۹ / ۱۳۳ / ۲۰۷ / ۲۳۹

۲۸۳ / ۲۸۳ / ۲۸۵ / ۳۵۷

۳۱۷ / ۳۱۸ / ۳۲۱ / ۵۰۲

۵۰۳ / ۵۰۳ / ۵۰۴ / ۵۵۹

۶۳۵ / ۶۳۶ / ۷۲۰ / ۷۵۹

۹۶۳ / ۱۰۲۵ / ۱۰۶۰

۱۰۶۱ / ۱۰۶۸ / ۱۰۷۰ / ۱۰۷۱

عبدالحق چوہدری ، ڈاکٹر : ۳۶۳

عبدالحق ، سید : ۷۷۵ / ۹۲۹

۱۰۶۹

عبدالرحیم : ۲۳۱

عبدالرزاق ، میر : ۱۰۵۰

عبدالستار ، شاہ : ۹۰۲ / ۹۳۰

عبدالسلام لدوی : ۷۷۵

عبدالصمد خان ، نواب : ۱۲۵

ظفر الحسن ، ہند : ۹۷۹

ظفر اللہ خان ، نواب : ۵۲۳ / ۸۰۲

ظفر خان : ۲۳۹

ظفر خان رسم جنگ : ۸۰۲

ظہور ، شیو سنگھ : ۵۳۰

ظہور ، ظہور علی : ۶۷۰

ظہور عظیم آبادی : ۳۹۱

ظہوری : ۱۵۲ / ۳۹۲ / ۳۹۸

۱۰۱۳

ظہیر قاریاں : ۱۹۶

ع

عابد ، حضرت : دیکھیے امام

زین العابدین -

عاجز ، عارف الدین خان : ۲۳۱

۵۲۱ / ۵۲۳ / ۵۲۷ / ۸۵۶

عارف : ۹۱۳

عارف ، ہند عارف : ۲۳۲

عاشق ، راجہ کلیان سنگھ : ۸۲۲

۹۳۰

عاشق ، سیدی علی : ۸۷۰

عاشق ، حسین علی خان : ۱۶۳

۳۹۹ / ۳۰۰ / ۳۲۰ / ۶۵۳

عاشق ، گشن چند : ۱۱۱۰

عاقل : ۷۷۳

عالم علی خان (سویدار دکن) : ۷۷

۷۷۸ / ۷۹۰ / ۸۰۰

عالمی گوہر ، شہزادہ : دیکھیے شاہ

عالم ثانی -

عبدالعزيز ، شاه : ۱۰۳۹ ، ۱۰۵۳ -
عبدالعزيز شکر بار ، شيخ : ۹۰۸ -
عبدالقنى ، ذاکتر : ف ۱۲۳ -
عبدالفتاح سنهبل ، لافى : ۷۶۶ -
عبدالقادير ، شاه : ۹۸۳ ، ۹۹۱ ،
۱۰۳۳ ، ۱۰۳۹ ، ۱۰۵۲ ، ۱۰۵۳ -
۱۰۵۳ - ۱۰۶۰ ، ۱۰۶۱ -
عبدالقادير جيلان ، حضرت : ۷۲۳ ،
۱۰۱۳ -
عبدالقادير خان : ۱۰۹۷ -
عبدالقادير خان ، ثابت چنگ : ۱۱۲۳ -
عبدالقادير رام پورى : ۱۰۷۰ -
عبدالرزاق مير : ۱۰۵۰ -
عبدالقنى فخر الزمانى قزوینى : ۳۱۸ -
عبدالواسع بالسوى : ۱۵۲ ، ۱۵۳ ،
۱۵۵ -
عبدالودود ، لافى : ۳۹ ، ۴۷ ، ۱۳۵ ،
۲۰۵ ، ۲۰۶ ، ۲۰۸ ، ۲۱۲ ،
۲۸۳ ، ۲۸۵ ، ۳۳۰ ، ۳۹۳ ،
۳۱۷ ، ۳۱۸ ، ۳۶۳ ، ف ۵۰۵ ،
۵۱۵ ، ۵۱۷ ، ۵۲۵ ، ۵۳۵ ، ۵۳۷ ،
۵۵۶ ، ۵۶۳ ، ۶۲۳ ، ۶۳۷ ،
۶۳۹ ، ۶۵۱ ، ۶۵۳ ، ف ۶۶۹ ،
۶۷۰ ، ۷۱۷ ، ۷۱۹ ، ۷۲۰ ،
۷۵۹ ، ۸۱۵ ، ۸۲۰ ، ۸۷۲ ،
۸۷۳ ، ۹۲۷ ، ۹۳۰ ، ۹۳۱ ،
۹۳۰ ، ۹۳۱ ، ۹۳۵ ، ۹۶۳ ،
۹۷۵ ، ۹۷۷ ، ۹۷۸ ، ۹۷۹ ،
۱۰۳۰ -
عبدالله ، ذاکتر سيد : ۳۶ ، ۱۳۶ ،

۱۶۹ ، ۱۷۷ ، ۱۷۸ ، ۱۷۹ ،
۱۸۰ ، ۱۸۰ ، ۲۳۶ ، ۷۵۰ -
عبدالله بيگ ، مرزا : ۱۱۰۹ -
عبدالله خان : ۳ ، ۵۹۰ ، ۱۰۲۱ ،
۱۰۲۷ ، ۱۰۷۸ -
عبدالله خان ، مولانا : ۱۱۳ -
عبدالله قطب شاه : ۹۲ ، ۷۷۳ -
عبرت ، حکيم مير ضياء الدين : ۱۰۱۹ ،
۱۰۲۰ ، ۱۰۲۳ -
عبرتي عظيم آبادى ، مير وزير علي :
۹۳۵ ، ۹۳۷ ، ۹۷۸ -
عتيد : ۳۹ -
عتيق صديقى : ۹۹۸ -
عراقى : ۳۹۲ -
عرب شاه ، سيد : ۱۱۲۲ -
عرشى ، امتياز علي خان : ۱۶۶ ، ۱۷۹ ،
ف ۲۵۸ ، ۲۶۵ ، ۲۸۳ ، ۳۳۰ ،
۳۵۷ ، ۳۱۷ ، ۳۲۰ ، ۳۶۳ ،
۵۲۷ ، ۵۳۳ ، ۵۵۱ ، ۵۵۷ ،
۵۶۱ ، ۵۶۲ ، ۵۶۳ ، ۶۳۶ ،
۷۱۸ ، ۷۲۰ ، ۷۵۸ ، ۷۵۹ ،
۷۷۲ ، ۸۷۳ ، ۸۷۸ ، ۹۲۸ ،
۱۱۱۳ ، ۱۱۳۰ -
عرق شيرازى : ۲۲ ، ۱۵۳ ، ۳۹۲ ،
۳۹۸ ، ۵۲۱ ، ۶۸۷ -
عزالدين : ۹۳ -
عزلات ، سيد عبدالولى : ۷۳ ، ۱۸۷ ،
۲۹۳ ، ۳۲۲ ، تاريخ ولادت و وفات :
ف ۳۱۵ ، صفات : ۳۲۶ ، دواوين
اُردو و فارسي : ۳۲۶ ، ديگر

عشق عظیم آبادی : ۳۶۷ / ۹۵۶

- ۹۶۲

عطا کاکوی : ۳۶ / ۱۱۷ / ۱۳۳

۱۳۳ / ۱۳۳ / ۱۳۳ / ۱۳۳

۳۳۱ / ۵۵۹ / ۵۱۹ / ۸۵۲

- ۹۲۷

عظیم ، میرزا عظیم بیگ : ۳۳۱ -

عقیل ، ذاکثر سید معین الدین : ۳۱۹ -

علی بن ، حضرت : ۳۸ / ۱۲۲ / ۱۲۲

۳۶۳ / ۳۰۱ / ۵۳۹ / ۶۴۲

۶۹۳ / ۶۹۳ / ۶۹۳ / ۸۲۷

- ۱۰۳۲ / ۹۳۹

علی امین بن امام حسین (ع) : ۵۰ / ۷۲

- ۳۸۱ / ۶۴۳ / ۱۰۳۳

علی اکبر بن امام حسین (ع) : ۵۰ /

- ۱۰۳۳ / ۷۲

علی الدین خان : ۱۰۹۷ -

علی یوسف : ۳۱۲ -

علی حسن ، سرزا : ۸۷۲ -

علی حسن خان ، نواب : ۱۰۳۳ -

علی حیدر ، حید : ۹۷۹ -

علی عادل شاه : ۳۳ -

علی عظیم میان (شرف شاه ناصر علی) :

- ۱۳۱

علی متقی : ۵۳۶ -

علی محمد خان بیادر ، سید : ۱۶۶ -

علی محمد خان روپیله : ۱۰۷۵ / ۱۰۷۶

- ۱۰۷۸

علی مردان خان : ۳۰۱ / ۳۳۰ -

علی مصطفوی ، سید ، شرف سید

مصانیف : ۳۲۷ - ۳۲۷ / ۳۲۷

راسته : ۳۳۱ / ۳۳۱ - ۳۷۸

۳۸۱ / ۵۲۶ / ۵۲۷ / ۵۳۳

۵۶۱ / ۷۷۲ / دیباچه دیوان :

- ۱۰۰۶ - ۱۰۰۸

عزیز احمد : ۳۷ / ۱۳۱ -

عزیز الله ، میر : ۸۱۹ -

عسکری ، محمد حسن : ۵۰۰ / ۵۷۳

۵۸۰ / ۵۸۹ / ۶۳۵ / ۱۱۰۲

- ۱۱۰۳ / ۱۱۲۹

عشاق : ۵۳۷ -

عشرت بریلوی ، میر غلام علی :

۹۸۸ / ۱۰۰۶ / ۱۰۱۹ / ۱۰۳۱

- ۱۰۲۳

عشوق ، سید محمد : ۱۰۱۹ -

عشق ، شیخ رکن الدین معروف به

مرزا گهسیلا : حالات : ۹۳۳ -

۹۳۳ / کلیات : ۹۳۳ / منظومات :

۹۳۳ - ۹۳۵ / دیگر تصانیف :

۹۳۵ / کلام بر راسته : ۹۳۵ -

۹۳۸ / زبان و بیان : ۹۳۸ /

منشویان : ۹۳۸ - ۹۳۹ / ۹۳۱

- ۹۳۳

عشق الله لائدر : ۹۱۱ -

عشق و مبتلا ، غلام عی الدین

میرنقی : ۳۶۷ / ۷۷۵ -

عشق : ۳۷۷ / ۳۹۱ / ۴۱۰ / ۴۵۱

- ۹۰۲ / ۹۳۳ / ۱۰۰۰

عشق ، سید برکت الله : ۱۱۵ / ۹۸۸

- ۹۹۹ / ۱۰۰۳ / ۱۰۶۰

لور الهدی : ۱۵۳ -

علی موسوی رضا ، حضرت امام : ۳۰۱ -

علی وردی خان ، لواب : ۳۲۶ -

۳۹۳ / ۹۶۱ -

علیم الله : ۵۰۶ -

عماد : ۳۹ -

عماد الملک غازی الدین خان : ۵ -

۱۲ / ۸۲ / ۸۳ / ۸۶ / ۸۷ -

۳۹۷ / ۳۹۸ / ۳۰۹ / ۳۳۹ -

۵۱۰ / ۵۱۱ / ۶۵۶ / ۶۵۷ -

۶۶۳ / ۷۶۵ / ۸۲۱ / ۸۸۳ -

۹۶۱ / ۱۱۱۱ -

عمده ، سیتارام : ۵۳۰ -

عمدة الأسرا خلف والأجاء ، پاندر :

۱۰۱۰ -

عمر خان : ۷۹ -

عمر یاقین ، مرحوم : ف ۹۷۱ -

عمر سعد : ۱۰۳۳ -

عندلیب ، خواجہ محمد ناصر : ۷۲۳ -

۷۲۳ / ۷۲۵ / ۷۳۱ / ۷۳۷ -

۷۳۸ / ۷۳۹ / ۷۴۲ / ۷۵۷ -

۷۵۸ / ۸۰۰ / ۸۰۱ / ۸۰۲ -

۹۳۳ -

عنصری : ۶۸۷ - ۶۸۸ -

عوض علی خان ، سید : ۲۱۰ -

عبسوی خان پاندر : ۲۳۸ / ۹۹۳ -

۱۰۸۲ / ۱۰۸۳ - ۱۰۸۵ / ۱۰۸۶ -

۹۰۸ - ۱۰۱۴ / ۱۱۲۸ -

عبسوی علیه السلام ، حضرت : ۲۵۰ -

۲۵۶ / ۶۴۰ / ۱۰۶۱ / ۱۰۶۳ -

۱۰۶۳ -

عبسوی خان : ۱۰۸۳ - ۱۰۸۴ -

عبین الدین شیخ : ۹۰۰ / ۹۰۱ -

غ

غالب : ۱۲۳ / ۲۲۴ / ۲۲۵ -

۳۳۸ / ۳۶۵ / ۳۶۶ / ۳۸۰ -

۳۰۴ / ۳۰۴ / ۳۰۴ / ۵۵۴ -

۵۹۰ / ۵۹۷ / ۶۰۲ / ۶۰۳ -

۶۰۵ / ۶۰۹ / ۶۸۱ / ۶۸۳ -

۶۸۳ / ۶۹۹ / ۷۱۱ / ۷۴۵ -

۷۳۹ / ۷۵۰ / ۷۸۲ / ۸۰۹ -

۹۰۸ / ۹۱۴ / ۹۱۴ / ۹۱۶ -

۹۱۷ / ۹۳۲ / ۹۳۲ / ۱۰۸۴ -

غالب خان : ۷۹ -

غروب : ۵۲۸ -

غزالی ، امام : ۷۴۵ -

غضنفر حسین : ۷۷ / ۷۸ / ۸۰ -

۸۱ / ۸۹ -

غفران علی بیگ ، مرزا : ۱۱۷ -

غلام ، عبد غلام : ۲۴۱ / ۲۴۲ -

غلام حسین خان ، خواجہ : ۹۷۹ -

۹۸۰ -

غلام حسین خان ، لواب : ۳۹۳ -

غلام رسول خان ، حافظ : ۱۰۸۳ -

غلام سرور (مرثیہ گو ، شہل) : ۷۰ -

غلام سرور ، ڈاکٹر : ۲۰۸ -

غلام علی : ۳۶۶ / ۱۰۱۹ -

غلام قادر روپہل : ۵۰۴ / ۵۳۳ -

۵۴۵ / ۱۱۱۲ -

غلام مرتضیٰ : ۳۱۴ -

غلام مصطفیٰ خان ، پروفیسر ڈاکٹر :

۱۴۱ ، ۱۴۸ ، ۱۴۹ ، ۱۵۰ -

غلام نبی : ۳۴۱ -

غلام یزدانی : ۷۳ -

غسکین (مرثیہ گو) : ۱۷۱ -

غسکین دہلوی ، سید علی : ۱۰۸۳ -

غنی ، محمد طاہر : ۶۶۵ ، ۷۶۸ -

غوالی : ۱۵۰ ، ۳۱۷ ، ۸۵۸ -

غوث توالیاری شطاری : ۲۱۰ ، ۱۴۹ -

غیور ، سید میر آفہ خان : ۳۹۱ -

ج

جابر خان ، نور الدولہ : ۴۲۹ -

جارج برہموی ، لالہ مکتد لال : ج

۴۲۷ ، ۴۳۱ ، ۴۳۳ ، ۴۴۴ -

۴۴۵ -

جاری ، خواجہ احمد : ۶۴۵ ، ۶۴۷ -

۹۳۱ ، ج ۹۶۳ ، ۹۹۸ ، ۱۱۲۸ -

۱۰۳۰ ، ۱۰۸۱ -

جاری ، شیخ محمد کریم : ۹۳۳ -

جاری ، نثار احمد : ج ۱۳۱ ، ۱۳۲ -

۱۳۳ ، ۲۰۹ ، ۲۸۵ ، ۳۵۷ -

۳۱۹ ، ۳۲۰ ، ۳۲۱ ، ۳۶۳ -

۵۵۷ ، ۵۶۳ ، ۶۳۷ ، ۷۱۷ -

۷۵۹ ، ۸۱۳ ، ۸۱۴ ، ۹۲۸ -

۹۲۹ ، ۱۰۸۳ ، ۱۱۲۸ -

جائزہ دکنی : ۸۵۸ -

جائزہ دہلوی ، صدر الدین ج : ۲۵ -

۹۶ ، ۱۸۸ ، ۱۳۲ ، ۲۰۲ ، ۲۰۳ -

۲۰۴ ، ۲۰۵ ، ۲۰۶ ، ۲۰۷ -

۲۶۲ ، ۲۷۲ ، ۲۹۵ ، خالدان :

۲۰۱ ، شاعری کی ابتداء : ۳۰۱ -

ولی دکنی کے اثراث : ۳۰۲ -

شعری محرکات : ۳۰۲ - ۳۰۳ -

مقامی رنگ : ۳۰۵ - ۳۰۶ -

۳۰۸ ، ۳۱۹ ، ۳۲۰ ، ۳۲۱ -

۳۲۲ ، ۳۲۵ ، ۳۲۶ ، ۳۵۳ -

۳۷۸ ، ۳۸۸ ، ۴۲۸ -

لائق ، قاضی نور الدین حسن خان

رضوی : ۳۰۰ ، ۳۴۰ -

لائق رام پوری ، کتب علی خان :

۱۳۵ ، ۵۰۳ ، ۶۵۱ ، ۶۵۲ -

۹۲۷ ، ج ۹۶۳ -

لاطیف ، حضرت : ۳۸ ، ۷۷ -

۱۰۳۲ -

لٹانی : ۳۳ ، ۶۱ -

فتح الدین شیخ : ۴۲۷ -

فتح اللہ ، خواجہ : ۷۲۳ -

فتح خان : ۹۶ -

نضر الدین دہلوی ، مولانا : ۳۰۸ -

۹۰۰ ، ۹۰۱ ، ۹۰۲ -

نضر الدین دہلوی ، شاہ : ۱۰۸۳ -

نضر النساء بیگم بنت خان جہان

بیادر : ۹۵ ، ۹۶ -

نضر اللہ : ۳۹۰ -

نوری ، محمد حسن : ۲۳۲ -

نوری ، مرزا محمد علی عرف بیجو

بیگ : ۹۳۳ ، حالات : ۹۳۹ -

۹۳۰ ، وقایع : ۹۳۰ ، ۹۳۱ -

فریور : چوس : ۱۶۰۳ : ۱۰۶۲ -

فصیح الدین باغی : ۹۷۷ -

فضائل علی خان : ۸۵۸ : ۸۵۷ -

فضل الحق : ڈاکٹر : ق : ۳۱۱

- ۸۷۲ : ۲۸۲

فضل حق خیر آبادی : ۱۰۵۳ -

فضلی اورنگ آبادی : ۲۳۱ -

فضلی : فضل علی : ۹۸ : ۷۳

۹۹۷ : ۹۸۴ : ۹۸۳ : ۹۸۹

۱۰۲۵ : تاریخ ولادت : ۱۰۲۸

۱۰۳۱ : ۱۰۶۸ : ۱۰۷۱

- ۱۰۷۲ : ۱۰۷۳ : ۱۰۷۲

نغان : اشرف علی خان : ۲۱ : ۱۲۳

۱۳۳ : ۱۳۵ : حالات : ۳۹۸ -

۴۰۰ : مطبوعہ دیوان : ۴۰۱

کلام پر راسخ : ۴۰۱ - ۴۰۷

انفرادیت : ۴۰۲ : قابل ذکر

باتیں : ۴۰۵ : ۴۰۸ : ۴۸۹

۵۲۶ : ۵۳۸ : ۵۵۹ : ۷۹۳

۹۲۰ : ۹۲۳ : ۹۶۸ : ۱۰۰۳

- ۱۰۱۵

نقائی : ۳۳ : ۹۷۶ -

نظیر : ۹۶۵ -

نقیر : احسان اللہ : ۵۳۷ -

نقیر دہلوی : میر شمس الدین : ک

۱۴۳ : ۱۴۰ : ۱۶۳ : ۹۰۹

- ۹۲۹

نوج دار خان : دہکھیے عبدالرزاق :

میر -

کلیات : ۹۳۱ : مندرجات : ۹۳۱

شاعری : ۹۳۱ - ۹۳۳ : ۹۳۵

۹۳۶ : ۹۶۸ : ۹۷۸ -

نقدی لاہوری : ۸۷۹ : ۸۶۶

- ۷۷۰

نراق : حکیم ثناء اللہ خان : ۹۱۷

- ۱۰۸۳

نراق : سید ناصر نظیر : ۷۳

- ۸۰۲

نراق : میرزا مرتضیٰ قلی خان :

- ۹۰۲ : ۹۶۱

نراق : ۳۵ -

نرائٹ : ۸۰۵ -

نرمخت اللہ بیگ : ۳۷۶ : ۳۱۷

- ۱۰۸۴ : ۳۱۸

نرخ میر : ۲ : ۳ : ۹۱ : ۹۳

۹۵ : ۱۱۵ : ۱۲۵ : ۲۳۵

۲۹۰ : ۳۰۷ : ۸۲۸ : ۹۸۹

۱۰۲۵ : ۱۰۳۳ : ۱۱۱۱ : ۱۱۱۲

نردوسی : ۶۳۲ : ۸۵۶ : ۸۵۷

- ۸۵۸

نردوسی : سید ولایت علی : ۸۷۱ -

نرژند احمد ہلکراسی : سید : ۱۳۲

نظر : دہکھیے سوری : میرزا

مختار الدین -

نورمون : ۵۳۳ -

نورگوین : ۱۰۶۵ -

نورمان علی (سرئیدگو - شال) : ۶۸

- ۶۹

فروغ، جان پارس (اسپت صاحب) :

- ۱۰۷۵

فیروز خان، میان : ۷۲۶ -

فیض الله خان - سید : ۱۰۷۵

- ۱۰۷۸

فیض علی : ۵۶۲ / ۵۳۰ -

فیضی : ۲۱ / ۲۲ / ۳۹۲ / ۳۱۱

- ۵۲۱ / ۶۶۵ / ۸۰۷ -

فیلان، ایف : ۷۷۵ / ۸۲۰ / ۸۲

- ۹۶۳

ق

قادر (دگنی مرثیه گو) : ۷۱ -

قادری، احمد الله : ۸۷۲ -

قادری، حامد حسن : ۱۱۲۹ -

قادری، محمد انیس : ۳۳۰ / ۷۵۷ -

قاسم، حضرت (بن امام حسن) : ۳۹

- ۵۰ / ۷۲ / ۳۸۰ / ۶۵۳

- ۷۰۸ / ۱۰۳۲ -

قاسم (مرثیه گو) : ۶۸ -

قاسم، میر قدرت الله : ۱۱۷

- ۱۲۲ / ۱۲۷ / ۱۳۲ / ۱۳۱

- ۱۳۳ / ۱۶۰ / ۱۶۳ / ۱۷۷

- ۱۷۸ / ۱۷۹ / ۲۳۰ / ۲۳۳

- ۲۸۳ / ۳۳۹ / ۳۷۵ / ۳۰۷

- ۳۱۹ / ۳۳۱ / ۳۶۲ / ۵۰۱

- ۵۰۷ / ۵۲۸ / ۵۲۹ / ۵۶۰

- ۶۵۰ / ۶۵۵ / ۶۶۲ / ۶۶۷

- ۶۶۸ / ۶۷۷ / ۷۱۷ / ۷۲۶

- ۷۵۸ / ۷۶۶ / ۷۶۸ / ۸۱۲

- ۸۱۵ / ۸۷۲ / ۸۷۵ / ۹۱۷

- ۹۱۸ / ۹۲۹ / ۹۳۵ / ۹۷۶

- ۹۸۷ / ۱۰۲۲ / ۱۱۱۳ / ۱۱۳۰

قاسم دگنی - شاه قاسم علی : ۱۸۷

- ۲۸۹ / ۲۹۳ / ۳۰۰ / ۳۳۲

- ۳۷۸

قاسم علی خان، نواب مرزا (فرزاد

سالار جنگ) : ۸۲۰ - ۸۲۵

- ۹۳۳

قاتشال، خوش حال خان : ۱۰۳۱ -

قاتشال، مرزا افضل بیگ خان :

- ۱۳۳ / ۱۳۳ / ۱۳۳ / ۳۲۶

- ۳۳۲ / ۳۹۷ / ۵۳۱ / ۹۸۷

قانع لنگهوی، میر علی شیر : ۳۱۹

- ۳۲۶ / ۳۲۷ / ۳۳۱ -

قائم چاند پوری : ۶۷ / ۷۲ / ۷۵

- ۹۱ / ۱۱۵ / ۱۱۶ / ۱۱۸

- ۱۲۶ / ۱۲۷ / ۱۳۱ / ۱۳۲

- ۱۳۳ / ۱۷۷ / ۲۰۵ / ۲۱۰

- ۲۳۹ / ۲۴۲ / ۲۵۵ / ۲۵۸

- ۲۶۲ / ۲۶۵ / ۲۶۷ / ۲۷۳

- ۲۷۵ / ۲۷۶ / ۲۸۴ / ۲۸۵

- ۳۵۸ / ۳۶۵ / ۳۰۱ / ۳۰۲

- ۳۷۷ / ۳۸۰ / ۳۸۰ / ۳۸۱

- ۳۸۱ / ۳۸۱ / ۳۸۱ / ۳۸۱

- ۳۸۱ / ۳۸۱ / ۳۸۱ / ۳۸۱

- ۳۸۱ / ۳۸۱ / ۳۸۱ / ۳۸۱

- ۳۸۱ / ۳۸۱ / ۳۸۱ / ۳۸۱

- ۳۸۱ / ۳۸۱ / ۳۸۱ / ۳۸۱

- ۳۸۱ / ۳۸۱ / ۳۸۱ / ۳۸۱

- ۳۸۱ / ۳۸۱ / ۳۸۱ / ۳۸۱

- کرشن گنپا : ۲۱۱ -
 کرشن بھگوان : ۱۰۶ -
 کلائیو ، لاؤڈ : ۱۰۹۵ ، ۱۱۱۲ -
 کلیم : ۱۹۶ ، ۱۹۷ ، ۳۵۵ ، ۹۶۸ -
 کلیم (سرائے کو) : ۶۸ -
 کلیم ، محمد حسین : ۵۲۶ ، ۵۳۹ ، ۵۵۰ -
 ۸۳۱ ، ۸۳۲ ، ۱۹۳ -
 کلیم الدین احمد : ۱۱۶ ، ۱۵۳ -
 ۲۸۳ ، ۲۸۴ ، ۳۵۷ ، ۴۱۶ -
 ۴۱۸ ، ۴۱۹ ، ۴۲۰ ، ۴۶۳ -
 ۵۰۳ ، ۵۵۸ ، ۵۶۲ ، ۷۱۹ -
 ۷۵۹ ، ۸۱۳ ، ۸۱۵ ، ۹۲۹ -
 ۹۳۰ ، ۹۳۱ ، ۹۳۱ ، ۹۶۴ ، ۹۷۵ -
 ۹۷۶ ، ۹۷۷ ، ۹۷۸ ، ۹۷۹ -
 ۱۰۲۲ -
 کلیم اللہ اکبر آبادی ، شاہ : ۵۰۲ -
 کمال الدین ، شیخ : ۱۳۹ -
 کم ترین ، پور خان : ۲۳۱ ، ۵۱۹ -
 ۵۲۸ -
 کننگلے : ۶۳۶ -
 کوڈٹ ، ایم - ایچ : ۸۷۱ -
 کوڈٹ : ۱۰۶۲ -
 کوئٹج : ۶۰۰ ، ۶۰۳ -
 کیشی : ۵۸۹ ، ۶۰۳ -
 کیٹلر ، جون جوشیا : ۹۹۲ ، ۱۰۶۳ -
 کینی ، برج موہن دلا لویہ : ۶۳۶ -
 کینل : ۱۱۰۸ -

- کرین ، شیخ بوکت علی : ۴۷۳ -
 کزونی ، ٹیلا عبدالغنی : ۳۹۲ -
 کزونی ، استرا آبادی : ۳۹۲ -
 قطب شاہ صد خان : ۸۷ -
 قطب عالم کبرانی ، حضرت : ۷۹۳ -
 نقی : ۸۰۹ -
 قلی قطب شاہ : ۳۱ ، ۲۸۹ ، ۳۱۷ -
 نور الدین خان ، نواب معین الملک :
 ۱۰۷۷ ، ۱۰۷۸ -
 نس ، ملک محمد : ۳۹۲ ، ۲۹۸ -
 انبیر علی ، سرزا : ۵۳۳ -
 نیامت ، احمد علی : ۹۲۱ -
 نیسی : ۹۷۱ -

ک

- کاشی ، میر منجور : ۶۶۶ -
 کالیاس : ۲۰۰ -
 کلام جیش : ۹۶ ، ۵ -
 کامل قریشی ، ڈاکٹر : ۸۱۵ ، ۸۱۶ -
 کبیر منجیل ، حکیم کبیر علی : ۶۵۲ -
 ۷۶۶ -
 کبوسین : ۱۰۶۲ -
 کڈ ، کرنل : ۱۱۲۲ -
 کرم الدین ، منشی : ۵۲۹ ، ۵۶۰ -
 ۷۷۵ ، ۸۲۰ ، ۹۶۳ ، ۱۰۲۹ -
 ۱۰۳۰ ، ۱۰۳۱ ، ۱۰۶۸ ، ۱۰۷۲ -
 ۱۰۷۳ -
 کرم اللہ ، میر : ۱۱۳ -

ک

گردیزی، سید فتح علی حسینی : ۱۳۳

۱۶۳ / ۱۵۹ / ۲۰۵ / ۲۱۰

۲۳۹ / ۲۳۵ / ۲۶۲ / ۲۶۵

۲۵۶ / ۲۸۳ / ۳۵۰ / ۳۵۷

۳۹۰ / ۳۹۵ / ۴۰۱ / ۴۰۷

۴۱۰ / ۴۱۶ / ۴۱۶ / ۴۵۱

۴۶۳ / ۴۶۶ / ۵۰۱ / ۵۲۸

۵۲۹ / ۵۳۰ / ۵۳۱ / ۵۳۲

۵۶۱ / ۶۵۹ / ۶۵۰ / ۶۵۵

۶۵۹ / ۷۱۷ / ۷۳۶ / ۷۷۲

۷۷۴ / ۸۱۸ / ۸۲۹ / ۸۳۲

۹۳۰ / ۹۸۷ / ۹۹۹

گربرمن : ۱۰۶۲ / ۱۰۶۳ / ۱۰۶۵

گل شاه وحدت (عبدالاحد) : ۱۲۳

۳۷۶ / ۷۲۳

گلشن، شیخ سعدی : ۶۵ / ۱۲۲

۱۲۳ / سال وفات : ۱۲۸

حالات زندگی : ۱۲۹ - ۱۳۰

ولی سے ملاقات : ۱۳۰ / ۱۷۶

۲۱۲ / ۳۷۵ / ۵۳۷ / ۷۲۳

۷۷۶ / ۷۲۸ / ۷۲۶

لکھنؤ انسٹ : ۹۸۶ / ۸۷۱ / ۱۰۶۵

۱۰۶۶ / ۱۱۰۱ / ۱۱۰۴ / ۱۱۲۹

مکتبہ رائے : ۱۶۳

مکتبے : ۵۸۶ / ۵۸۷ / ۵۹۳

۶۰۴

میان چند، ڈاکٹر : ۶۲۰ / ۶۳۷

۸۱۶ / ۸۷۴ / ۱۰۶۸ / ۱۱۰۹

۱۱۲۹

ل

لال کنور : ۲۱ / ۲۱ / ۲۵۴

لال میان : دیکنی شاہ عالم ٹان -

لائق، سید محمد ہادی : ۸۲۴

لسب کشور، راجہ : ۱۰۰۴

لعف، میرزا علی : ۱۳۹ / ۱۴۴

۱۴۵ / ۱۷۸ / ۲۸۳ / ۳۹۳

۳۸۹ / ۵۰۱ / ۵۵۹ / ۶۲۶

۶۳۷ / ۷۱۷ / ۸۰۱ / ۹۰۹

۹۱۷ / ۹۳۰ / ۹۳۲ / ۹۳۵

۱۰۱۹

لنگ، الیہ : ۱۰۶۵

لوٹھر، مارٹن : ۱۰۶۳

لوٹہ چھارنوم : ۱۹۳

لیک، جنرل/لاورڈ : ۵۱۸ / ۵۲۹

۱۰۸۳ / ۱۱۱۲

م

مارٹن، ہنری : ۱۰۶۶

مارٹنکین : ۱۰۰۴

مالک رام : ۷۳ / ۱۹۷ / ۱۰۴

۱۰۶۸ / ۱۰۷۲

مانی : ۲۵۱

ماہر، میر فخر الدین : ۶۵۸ / ۸۵۰

مائل دہلوی، میر جہادی : ۱۲۳

۱۲۸ / ۱۲۹ / ۶۰۰

مبارک الدولہ، لوہار : ۹۲۱

میتلا عبداللہ خان : ۲۵ / ۶۷

۲۷۰ / ۲۷۳ / ۲۸۵ / ۳۰۶

بد (بن مسلم بن عقیل) : ۱۰۳۲ -

بد اجمل خان : ف ۸۳ -

بد اسلم : ۶۵۰ -

بد اسماعیل یانی ابی ، شیخ : ۹۹۷ -

۱۰۷۰ -

بد اشرف : ۹۵ -

بد اعظم شاه : ۹۱ ، ۹۳ -

بد اعظم ، میر : ۲۷۳ -

بد اکرم ، ذاکتر سید : ۱۳۱ ، ۸۷۲ -

بد اکرم سید : ۱۷۷ -

بد اکرم خان : ۲۷۳ -

بد باسط ، خواجه : ف ۵۰۲ ، ۵۰۵ -

۵۵۷ -

بد باقر ، ذاکتر : ۳۸ -

بد بشیر ، مرزا : ۷۳ -

بد بن رستم میرزا : ۳۳۰ ، ۵۵۷ -

بد بی خان : ف ۸۳ -

بد حسن ، حافظ : ۵۰۲ ، ۵۰۷ ، ۵۳۶ -

بد حسن ذاکتر : ۲۵۰ ، ف ۳۶۷ -

بد حسین ، ذاکتر سید : ۹۳۰ ،

۹۷۵ ، ۹۷۶ ، ۹۷۷ -

بد حمزه ، مارپروی ، شاه : ۳۰۸ -

بد خان خواجه : ۹۳۳ -

بد خان سلطان : ۱۱۹ -

بد خلیل زبردست خان : ۳۰۱ -

بد راشد سولوی : ۹۵۹ -

بد رضی : ۵۰۲ ، ۵۰۵ ، ف ۵۰۶ ،

۵۱۰ -

بد سلیم ، پرویسر : ۱۰۷۱ -

۳۰۷ ، ۳۰۸ ، ۳۰۹ ، ۳۲۰ ،

۳۲۱ ، ۳۲۲ ، ۳۲۵ ، ۳۲۶ ،

۳۷۸ ، ۳۷۸ -

میتلا لکهنوی ، مردان علی خان :

۱۳۵ ، ۱۶۱ ، ۱۶۲ ، ۱۶۵ ،

۲۸۳ ، ۳۹۹ ، ۳۲۰ ، ۳۶۷ ،

۵۲۸ ، ۵۵۳ ، ۸۷۸ ، ۹۰۲ ،

۹۰۹ ، ۹۱۷ ، ۹۲۷ ، ۹۲۹ ،

۹۳۰ ، ۹۶۲ ، ۹۷۵ ، ۹۷۸ -

ملی خان : ۷۹ -

عبدالدوله عبدالاحد خان : ۳۶۲ -

عبد الف نانی : دیکھی احمد سرپندی ،

شیخ -

مجنوب ، مرزا غلام حیدر : ۶۵۰ -

عمدار ، آر - سی : ۱۷ -

عجب قریشی : ۱۳۵ -

عجب ، شیخ ولی الله : ۳۳ ، ۶۱ ،

۳۹۱ -

عبت ، نواب عبت خان : ۸۸۰ ، ۸۸۳ -

عصن : ۵۲۶ -

عصن میر حسن : ۸۲۵ -

عصن لکهنوی ، میر : ۱۱۲۳ -

عقی (دکنی شاعر) : ۷۷۳ -

بد مصطفی (ولی الله علیہ و آله وسلم) ،

حضرت : ۳۸ ، ۲۵۳ ، ۳۱۲ ،

۵۳۹ ، ۶۳۰ ، ۶۸۶ ، ۶۹۲ ،

۶۹۳ ، ۷۲۸ ، ۷۳۹ ، ۷۴۶ ،

۱۰۱۲ ، ۱۰۱۶ ، ۱۰۲۲ ، ۱۰۳۶ ،

۱۰۳۸ ، ۱۰۳۳ ، ۱۰۳۵ ، ۱۰۷۶ ،

۱۱۱۷ -

- جد شاه رنگیلا : ۳ : ۴ : ۶ : ۱۲ : ۳۷
 ۱۲۶ : ۱۳۳ : ۲۶ : ۲۵ : ۲۱
 ۱۳۷ : ۱۳۹ : ۱۶۳ : ۱۶۶ : ۱۳۷
 ۱۴۱ : ۱۶۳ : ۱۶۵ : ۱۶۵ : ۱۴۱
 ۲۰۲ : ۲۰۵ : ۲۰۶ : ۲۳۳ : ۲۰۲
 ۲۵۳ : ۲۶۱ : ۲۶۲ : ۲۹۰ : ۲۵۳
 ۳۰۰ : ۳۰۱ : ۳۳۷ : ۳۷۶ : ۳۰۰
 ۳۹۸ : ۴۲۹ : ۴۳۹ : ۵۱۰ : ۳۹۸
 ۵۲۷ : ۵۹۰ : ۶۵۶ : ۸۲۷ : ۵۲۷
 ۹۹۳ : ۱۰۲۷ : ۱۰۲۸ : ۱۰۳۳ : ۹۹۳
 ۱۰۷۲ : ۱۰۷۳ : ۱۰۷۶ : ۱۰۸۲ : ۱۰۷۲
 ۱۰۸۳ : ۱۰۸۶ : ۱۱۰۹ : ۱۰۸۳
 جد تنجام : ۹۲ -
 جد شریف خان ، حکیم : ۹۹۳ : ۱۰۹۰ -
 ۱۰۶۱ : ۱۰۷۰ -
 جد شفیع ، پرویز مولوی : ۱۷۹ : ۱۷۹
 ۵۳۳ : ۵۱۸ -
 جد شفیع ، مرزا : ۶۳۹ -
 جد صادق ، ڈاکٹر : ۸۱۹ -
 جد صالح ، خواجہ : ۷۲۳ -
 جد طاہر الحق بند ، خواجہ : ۷۲۳ -
 جد عاتل شان لایک : ۹۷۰ -
 جد عالم شاه فریدی دولوی : ۹۲۹ -
 جد عبداللہ فتح پوری ، حافظ : ۸۷۱ -
 جد علی : ۹۰۰ -
 جد علی ، حکیم معصوم علی خان :
 ۹۹۳ : ۱۰۹۷ -
 جد علی خان : ۳۹۸ : ۳۹۶ -
 جد علی ، علی منشی : ۵۰۳ : ۵۰۳
 تارخ وقات : ۵۰۵ -

- جد عمر ، ڈاکٹر : ۱۷ : ۳۷ -
 جد غنی ، حضرت جی : ۱۰۸۳ -
 جد لیاض ، شیخ : ۹۳۵ -
 جد لاسم : ۳۶۲ -
 جد حسن ، زین الدین احمد : ۵۰۳ -
 جد محفوظ ، میر : ۷۲۳ -
 جد سرائیلی ، جد صاحب : ۱۰۱۰ -
 جد معظم متہلی ، قاضی : ۹۸۹ : ۱۰۲۵ -
 جد موسیٰ مدنی ، شیخ : ۲۹۰ -
 جد مہدی استرآبادی : ۱۶ -
 جد مہدی عظیم آبادی : ۹۷۷ -
 جد نعیم پڑاٹھی : ۳۵۹ -
 جد نعیم ریشتہ گو : ۱۷۱ -
 جد لواڑ ، حکیم میر : ۱۱۲۱ -
 جد وحید ، میر : ۳۹۰ : ۳۹۳ -
 جد یار : ۱۶۵ -
 جد یار بیگ ، مرزا : ۳۳۱ -
 جد یار خان چاندو ، لوائی : ۳۹۱ : ۷۶۷ -
 جد یمنوب ، خواجہ : ۷۲۳ -
 جدی بیگ : ۷۶ -
 جدی خان : ۳۱۱ -
 محمود الہی ، ڈاکٹر : ۲۸۳ : ۵۳ : ۵۶۱ : ۶۸۶ : ۶۸۸ : ۷۲۰ -
 ۱۰۷۳ -
 محمود شیرانی : دیکھیے شیرانی ، حافظ
 محمود -

حدود فاروق : ۸۷۲ -

حمز صلیقی ، جد حسین : ۹۲۹ -
- ۹۳۰ -

خشار : ۶۱۰ -

خشار الدین احمد : ۲۵۳ ، ۳۱۹ ، ۳۳۵ ،
۳۶۳ ، ۶۳۵ ، ۹۹۷ ، ۱۰۳۰ ،
- ۱۰۷۸ ، ۱۰۷۲ -

خلص ، آند رام : ۳ ، ۱۶ ، ۲۳ ،
۳۳ ، ۶۵ ، ۱۲۲ ، ۱۳۱ ،

۱۳۲ ، ۱۳۳ ، ۱۳۸ ، ۱۳۹ ،
۱۶۳ ، خالدان : ۱۶۳ ، تصانیف :

۱۶۳ - ۱۶۶ ، شطیبت و فن :

۱۶۶ ، اردو کلام : ۱۶۶ - ۱۶۸ ،

۱۶۹ ، ۱۷۰ ، ۳۷۵ ، ۵۲۶ ،

۵۲۷ ، ۱۰۷۶ ، ۱۰۸۱ -

خلص کاشانی : ۳۳ -

خلوق ، حید احسن : ۸۲۵ -

مراد اللہ شاہ الصاری سنبھلی : ۹۸۳ ،

۹۸۹ ، ۹۹۰ ، ۱۰۳۳ ، سنہ تالیف

تفسیر ہارۃ عم : ۱۰۳۳ ، سکونت :

۱۰۳۳ ، وجہ تالیف : ۱۰۳۳ ،

مقبولیت : ۱۰۳۵ ، ۱۰۵۱ ،

۱۰۵۲ ، ۱۰۶۰ ، ۱۰۶۹ -

مراد بخش : ۷۲۳ -

مرزا (دکنی مرثیہ گو) : ۷۱ -

مرزا حاجی : ۳۹۱ -

مرزا علی : ۷۹ -

مرزا گرامس : ۱۲۷ ، ۵۲۷ ، ۵۳۴ -

مرزا شوق : ۱۳ ، ۱۹۸ -

مرزا میڈو : دیکھیے جد ہار خان

چادر ، لواب -

مرشد قلی خان : ۶۵۰ -

مرقوت : ۸۷۰ -

مریدی (دکنی مرثیہ گو) : ۷۱ -

مریم ، حضرت : ۱۰۶۳ -

مسعود حسین خان ، ڈاکٹر : ۳۶ ،

۷۳ ، ۱۰۸۳ ، ۱۰۸۴ ، ۱۰۸۶ ،

۱۰۹۳ ، ۱۱۲۸ -

مسعود حیات : ۸۱۲ -

مسعود سعد سلمان : ۳۸۲ -

مسکین (مرثیہ گو) : ۱۷۱ -

مسلم بن عقیل ، حضرت : ۱۰۳۲ -

مسح ، حضرت : دیکھیے حضرت

عسولی علیہ السلام -

مسح الزمان ، سید : ۶۳۷ -

مشتاق ، جد قلی : ۹۶۳ ، ۹۷۸ -

مشتاق خواجہ : ف ۱۳۲ ، ۱۳۳ ،

۲۰۸ ، ۲۰۹ ، ۲۳۹ ، ۲۸۳ ،

۵۵۸ ، ۵۵۹ ، ۷۱۷ ، ۸۳۰ ،

۸۷۳ ، ۸۸۱ ، ۸۸۳ ، ۹۲۷ ،

۹۲۸ ، ۹۳۰ ، ۹۳۱ ، ۱۱۲۹ -

مصطفیٰ جلال الحق ، حضرت شاہ :

- ۳۹۰ -

مصطفیٰ : ۲۶ ، ۳۶ ، ۳۷ ، ۳۸ ،

۱۲۷ ، ۱۳۱ ، ۱۳۵ ، ۱۷۳ ،

۲۰۲ ، ۲۰۳ ، ۲۰۷ ، ۲۰۸ ،

۲۱۲ ، ۲۳۹ ، ۲۴۲ ، ۲۸۳ ،

۳۳۹ ، ۳۵۷ ، ۳۶۷ ، ۳۷۲ ،

۳۷۷ ، ۳۸۶ ، ف ۳۰۷ ، ۳۹۷ ،

۳۲۰ ، ۳۳۲ ، ۳۳۳ ، ۳۶۲ ،

مظفر خان، برادر امیرالامرا: ۱۴۷ -

مظہر، جان چالان: ۳۳، ۱۲۴ -

۱۲۷، ۱۳۹، ۱۶۳، ۱۷۶ -

۱۹۲، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۹ -

۲۳۹، ۲۶۲، ۲۶۳، ۲۷۶ -

۲۷۹، ۲۸۱، ۲۸۸، ۳۳۹ -

۳۵۰، ۳۵۱، ۳۵۲، ۳۵۳ -

۳۵۴، ۳۵۵، نام: ۳۵۹ - ۳۶۰ -

سال ولادت: ۳۶۰ - ۳۶۱ -

شہادت: ۳۶۲ - ۳۶۳، معاصرین

کی نظر میں: ۳۶۴ - ۳۶۵ -

تصانیف: ۳۶۵ - ۳۶۶، اثرات:

۳۶۶ - ۳۶۷، اردو کلام: ۳۶۷ -

۳۷۱، زبان: ۳۷۱، ۳۷۳، ۳۷۵ -

۳۷۶، ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۸۶ -

۳۹۰، ۳۹۱، ۳۹۲، ۳۹۳ -

۳۹۵، ۴۰۲، ۴۰۸، ۴۱۰ -

۴۱۴، ۴۲۶، ۴۴۱، ۴۵۰ -

۴۵۳، ۴۵۹، ۴۶۶، ۵۲۸ -

۵۲۹، ۵۳۰، ۵۳۱، ۵۳۳ -

۵۳۷، ۵۴۲، ۵۵۵، ۵۶۲ -

۵۶۹، ۵۷۷، ۵۸۵، ۹۰۲ -

۹۰۳، ۹۲۰، ۹۲۲، ۹۶۹ -

- ۱۰۱۵

معاویہ، امیر: ۴۸ -

محمد الدولہ، نواب: ۴۴۵ -

معین الدین افضل گڑھی: ۱۰۶۹ -

معین الدین حسن: ۲۳۱ -

معین الدین حسین علی: ۹۹۰ -

۳۸۰، ۳۸۴، ۳۹۱، ۳۹۷ -

۵۰۱، ۵۰۴، ۵۲۹، ۵۵۱ -

۵۵۴، ۵۵۵، ۵۶۳، ۶۰۲ -

۶۰۵، ۶۲۸، ۶۳۷، ۶۵۰ -

۶۵۲، ۶۵۵، ۶۵۶، ۶۵۹ -

۶۶۸، ۶۸۳، ۶۸۵، ۷۱۷ -

۷۲۰، ۷۳۵، ۷۵۸، ۷۶۶ -

۷۶۷، ۷۸۲، ۷۸۱، ۷۹۷ -

۸۰۲، ۸۱۲، ۸۲۰، ۸۲۴ -

۸۵۰، ۸۷۰، ۸۷۲، ۸۷۳ -

۸۹۸، ۸۹۹، ۹۰۰، ۹۰۲ -

۹۱۶، ۹۲۷، ۹۲۹، ۹۵۵ -

۹۶۳، ۱۰۲۲، ۱۱۱۳، ۱۱۲۳ -

۱۱۲۴، ۱۱۳۰، ۱۱۳۱ -

مضمون، شیخ شرف الدین: ۲۴ -

۴۴، ۴۴، ۴۴، ۴۴، ۴۴، ۴۴ -

۱۸۹، ۱۹۶، ۲۰۰، ۲۰۲ -

۲۰۳، ۲۰۵، ۲۰۷، ۲۳۸ -

۲۳۸، ۲۵۴، ۲۵۴، ۲۵۶ -

حالات: ۲۵۷ - ۲۵۹، سنہ وفات:

۲۵۸، کلام میں ایام: ۲۵۹ -

۲۶۰، کلام ہر روز: ۲۶۰ -

۲۶۱، تخلص کا استعمال: ۲۶۱ -

۲۶۲، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۷۴ -

۲۷۶، ۲۸۲، ۳۰۱، ۳۸۶ -

۴۲۶، ۴۵۰، ۴۵۶، ۵۳۲ -

۵۳۵، ۵۳۶، ۵۳۷، ۶۶۲ -

- ۷۷۲

مظلوم، سید ایام الدین خان: ۸۲۹ -

مظفر جنگ، (رئیس فرخ آباد): ۵۱۵ -

- ۵۶۴
منعم ، پاک حضرت غدوم : ۹۳۳ -
منصور حلاج : ۳۸۸ ، ۶۳۰ -
منیر لاهوری ، ابرو البرکات : ۱۲۲ -
- ۱۵۳
منیف مسیح : دیکھو شوکت ، حید
منیف علی -
منوچھری : ۲۸ -
مومن الدولہ اسحاق خان شوستری :
- ۱۳۶ ، ۱۳۹ ، ۱۵۷ ، ۸۳۲ -
موزوں ، راجہ رام لرائی : ۸۴۳ -
- ۹۶۸
موسوی ، میرزا معز الدین محمد : ۱۹۴
- ۵۳۳ ، ۵۳۹ ، ۱۰۸۳ -
موسوی خان : ۱۰۸۳ -
موسوی اشعری : ۳۸ -
مول رام ولد سہتہ آند رام : ۹۹۲ -
- ۱۰۶۶
مولالا روم : ۱۹۴ ، ۳۵۹ ، ۳۸۷ -
۵۳۸ ، ۵۷۸ ، ۵۷۹ ، ۶۶۶ -
- ۷۳۵ ، ۸۳۴ ، ۹۶۰ -
مومن ، مومن خان : ۶۰۵ ، ۶۵۰ -
۶۸۱ ، ۷۸۲ ، ۸۰۹ ، ۸۱۰ -
- ۸۷۱ ، ۹۵۲ ، ۹۵۳ -
موسلی ، ڈاکٹر برکات : ۱۰۸۳ -
- ۱۰۸۵ ، ۱۰۸۶ ، ۱۱۲۸ -
مہارانی ، دیوان : ۵۱۰ ، ۵۳۷ -
مہجور لکھنوی ، حکیم محمد بشی :
- ۹۹۳ ، ۱۰۹۸ -
مہدی علی خان : ۹۵۸ -

- ۱۰۳۱ ، ۱۰۳۹ -
معین ہدایتی ، شیخ محمد معین الدین :
- ۸۳۰ ، ۸۴۱ -
مہل اعظم : ۱۰۶۱ -
مفتوح ، حکیم ابرو الحسن : ۳۰۰ -
مفتی دولت : ۷۲۶ -
مقبول ، مقبول نیی خان : ۶۶۲ -
مقصود علی : دیکھو حسرت ، جعفر
علی -
مٹھی : ۷۹۱ ، ۸۵۸ -
مٹکون لال : ۱۱۰۹ -
مٹکین ، میرزا قاسم : ۶۶۵ ، ۶۶۶ -
۶۹۲ ، ۷۰۵ ، ۷۷۱ ، ۸۷۹ -
- ۸۸۲
مل ، لہوڑ : ۱۰۶۴ -
ملا دو پتازہ : ۱۳۷ -
ملا ساجو : ۱۱۳ -
ملا شیدا : ۲۲ ، ۱۵۳ -
ملا وجہی : ۸۵۸ ، ۹۹۳ -
ملک محمد جائسی : ۱۶۵ ، ۱۰۱۹ -
- ۱۰۲۰
ملو خان (نادر شاہ) : ۳۶ ، ۳۷ -
ملہار راؤ : ۸۳ ، ۸۴ ، ۸۶ -
میناز احمد : ۹۷۸ -
میناز بریلوی : ۱۰۲۳ -
مینون : ۶۸۹ -
مہولا : ۲۱۸ ، ۲۳۱ -
منت ، قمر الدین : ۴۶۳ -
منٹو ، لارڈ : ۱۰۰۳ -
منعم (برادر قائم چاند پوری) : ۲۳۲ -

۵۷۸	۵۷۷	۵۷۶	۵۷۵
۵۸۲	۵۸۱	۵۸۰	۵۷۹
۵۹۱	۵۸۹	۵۸۵	۵۸۳
۵۹۹	۵۹۶	۵۹۳	۵۹۲
۸۱۲	۸۱۱	۸۰۸	۸۰۴
۸۲۷	۸۲۳	۸۲۱	۸۱۸
۸۳۱	۸۳۰	۸۲۹	۸۲۸
۸۳۵	۸۳۴	۸۳۲	۸۳۲
۸۳۵	۸۳۱	۸۳۷	۸۳۹
۸۸۴	۸۸۳	۸۷۸	۸۶۹
۸۹۵	۸۹۴	۸۹۳	۸۹۲
۹۰۱	۹۰۰	۸۹۹	۸۹۸
۹۰۸	۹۰۷	۹۰۴	۹۰۳
۹۱۹	۹۱۷	۹۱۶	۹۱۴
۹۲۵	۹۲۳	۹۲۲	۹۲۰
۹۳۵	۹۳۴	۹۲۹	۹۲۶
۹۴۱	۹۴۰	۹۳۸	۹۳۷
۹۴۸	۹۴۷	۹۴۶	۹۴۴
۹۵۵	۹۵۴	۹۵۱	۹۴۹
۹۶۳	۹۶۱	۹۵۷	۹۵۶
۹۶۳	۹۸۶	۹۶۸	۹۶۴
۱۰۰۵	۱۰۰۴	۹۹۹	۹۹۶
۱۰۰۹	۱۰۰۸	۱۰۰۴	۱۰۰۵
۱۰۵۵	۱۱۱۵	۱۱۲۵	

میر الم : خلف خواجہ میر درد :

۸۰۰

میر امن : ۹۹۵ ، ۹۹۴ ، ۱۰۸۰

۱۰۹۷ ، ۱۰۹۸ ، ۱۱۰۱ ، ۱۱۰۲

۱۱۰۴ ، ۱۱۱۳ ، ۱۱۲۰ ، ۱۱۲۹

میر جعفر : ۹۶۱

۵۷۵ ، ۵۹۳ - ۵۹۵ : محاورات

صنائع بدائع وغیرہ : ۵۹۵ - ۵۹۸

تصویرات : ۵۹۸ - ۵۹۹ ، طویل

بحرین : ۵۹۹ - ۶۰۰ ، میر و

سودا : ۶۰۰ - ۶۰۲ ، شعرا کا

اعترافِ کمال : ۶۰۲ - ۶۰۴

انفرادی رنگ : ۶۰۳ - ۶۰۴

مشرق اور مغرب شعرا کے ساتھ :

۶۰۴ ، زبان و بیان : ۶۰۵ -

۶۱۹ ، مثنویات : موضوعی تقسیم :

۶۲۰ ، عشق مثنویوں کی اہمیت :

۶۲۹ - ۶۳۰ ، کردار : ۶۳۰ -

۶۳۱ ، وائے مثنویاں : ۶۳۱ -

۶۳۷ ، ہجریات : ۶۳۷ - ۶۳۸

ہجو کی انادیت : ۶۳۸ ، ذات اور

ماحول پر : ۶۳۸ - ۶۳۹ ، میر

اور ہجریات سودا : ۶۳۹ - ۶۴۲

قصائد : ۶۴۲ - ۶۴۴ ، قصائد پر

رائے : ۶۴۳ - ۶۴۴ ، مرثیے اور

سلام : ۶۴۴ - ۶۴۵ ، ۶۴۹

۶۵۰ ، ۶۵۳ ، ۶۵۵ ، ۶۵۶

۶۵۹ ، ۶۶۱ ، ۶۶۲ ، ۶۶۴

۶۶۹ ، ۶۷۱ ، ۶۷۲ ، ۶۷۳

۶۷۴ ، ۶۸۱ ، ۶۸۲ ، ۶۸۵

۷۰۵ ، ۷۱۲ ، ۷۱۳ ، ۷۱۴

۷۱۵ ، ۷۱۷ ، ۷۱۸ ، ۷۲۰

۷۲۶ ، ۷۳۳ ، ۷۳۵ ، ۷۳۹

۷۵۰ ، ۷۵۱ ، ۷۵۳ ، ۷۵۶

۷۵۷ ، ۷۶۴ ، ۷۶۵ ، ۷۶۷

۷۷۱ ، ۷۷۲ ، ۷۷۳ ، ۷۷۴

۲۴۴ - ۲۴۳ : ایک خط نہیں کا

ازالہ : ۲۴۵ : کلام میں اہام :

۲۴۵ - ۲۴۷ : تصور عشق : ۲۴۸

- ۲۵۰ : اخلاق مضامین اور

مضمون بانی : ۲۵۰ - ۲۵۳

کلام میں آبرو کا ذکر : ۲۵۳ -

۲۵۵ : قصائد : ۲۵۵ : سرائی :

۲۵۶ : زبان املا اور تلفظ : ۲۵۶ -

۲۵۷ : ۲۶۲ : ۲۶۳ : ۲۶۴

۲۶۵ : ۲۶۶ : ۲۶۷ : ۲۶۸

۲۸۱ : ۲۸۲ : ۲۹۳ : ۲۹۴

۳۰۱ : ۳۰۵ : ۳۱۷ : ۳۲۱

۳۵۱ : ۳۵۳ : ۳۶۷ : ۳۷۸

۳۸۰ : ۳۸۶ : ۳۸۷ : ۳۸۸

۳۵۰ : ۳۵۶ : ۳۸۲ : ۳۸۶

۳۳۵ : ۳۴۷ : ۳۰۵ : ۳۰۸

۳۶۵ : ۳۸۳ : ۳۹۳ : ۳۹۹

۱۰۰۵ : ۱۰۳۹ : ۱۰۴۰ : ۱۰۵۵

- ۱۰۹۲

لادر شاہ : ۴ : ۵ : ۸ : ۱۳۲

۱۳۸ : ۱۴۹ : ۱۷۵ : ۱۷۷

۱۹۰ : ۱۹۴ : ۱۹۵ : ۲۳۳

۲۵۷ : ۲۷۶ : ۲۸۱ : ۲۹۰

۳۴۷ : ۳۴۸ : ۳۴۹ : ۳۵۳

۳۸۳ : ۳۸۴ : ۳۸۶ : ۳۸۷

- ۹۳۳

لارنگ و ڈاکٹر کوہی چند : ۸۷۵ -

ناسخ : ۱۹۷ : ۵۰۳ : ۶۰۲ : ۶۸۷

۶۸۱ : ۶۸۵ : ۷۱۱ : ۸۹۳

میر جملہ : ۹۳ : ۳۰۶ -

میر جملہ عید اللہ خاں : شریعت اللہ

خاں : ۳۰۷ -

میر جملہ : میر محمد حمید : ۳۰۹ -

میر حسن : دیکھیے حسن : میر غلام

حسن -

میر ضیا : ۸۴۲ -

میر عدل جائسی (خطاط) : ۸۴ -

میر قاسم : ناظم ہنگامہ : ۵۱۲ -

میر چندی : مید : ۷۲ -

میر گھامی : ۵۳۰ : ۷۷۳ -

میر مہدی : ۷۷۳ : ۷۹۵ -

میر نجات : ۱۳۴ -

میرا بانی : ۱۰۸۶ -

میراں جی و شمس الدشاق : ۲۱۲ -

میرزا ہلائی : دیکھیے شاہ عالم لٹری -

میرزا عبداللہ : دیکھیے شاہ عالم لٹری -

میرزا موسیٰ : ۱۱۵ -

میر زانی : ۱۹۷ -

میرک شاہ : مید : ۱۱۲۲ -

ن

نابی : میر محمد شاگر : ۸ : ۱۳ : ۱۴

۲۱ : ۲۵ : ۲۶ : ۳۳ : ۳۴

۱۰۸ : ۱۲۶ : ۱۳۸ : ۱۸۹

۱۹۲ : ۲۰۰ : ۲۰۲ : ۲۰۳

۲۰۵ : ۲۰۷ : ۲۱۱ : ۲۳۱

۲۳۲ : ۲۳۸ : ۲۴۱ : حالات :

۲۴۲ - ۲۴۵ : سال و ولادت :

مولانا محمد : ۳۰۰ -

نور العین : ۲۹۱ -

نور اللہ : ۸۳۵ -

نور ہانی ڈوسنی : ۱۳۶ -

نوحی : ۱۹۲ -

نہرو ، پنلت جواہر لال : ۱۰۳۰ -

و

واحد یار خان : ۱۲۹ / ۱۹۰۰ -

وارث علی بن شیخ بہادر علی : ۱۰۷۳ -

واعظ کلینی ، ملا حسین : ۱۰۲۶ /

۱۰۳۲ / ۱۰۳۳ / ۱۰۳۸ -

واقف ، شاہ نور العین : ۶۶۶ -

والا تبار : ۶۳ -

والا جہ بہادر ، نواب محمد علی : ۱۰۱۰ -

والہ ، مبارک علی : ۹۰۹ -

والہ داغستانی : ۲۳۰ / ۱۳۴ / ۱۳۶ -

وجیہ الدین خان : ۵۱۳ -

وحدت : دیکھیے گل خواجہ عبدالاحد -

وحشی یزدی : ۳۹۲ / ۳۸۴ / ۳۸۵ -

وحید اختر ، ڈاکٹر : ۷۶۰ -

وحید قریشی ، ڈاکٹر : ۱۳۲ / ۱۳۵ /

۲۸۵ / ف ۸۱۹ / ۸۲۰ / ف ۸۲۳ -

ف ۸۲۶ / ۸۲۳ / ۸۲۴ / ۸۲۵ / ۸۲۶ -

۸۷۵ / ۹۲۸ -

ورجل : ۶۰۳ -

ورڈ حورث : ۵۲۳ / ۶۰۳ / ۶۳۶ -

وزیر علی خان ، نواب : ۱۰۰۳ -

ولا سرقندی ، میر محمد : ۳۰۷ -

حضرت شاہ ولی اللہ محدث دہلوی :

۷۰ / ۹۰ / ۲۶۶ / ۳۶۱ / ۷۴۷ /

حضرت نظام الدین اولیا : ۱۲ / ۱۳۰ /

۳۰۱ -

نظام الملک آصف جاہ : ۷۸ / ۷۹ /

۸۰ / ۱۳۳ / ۱۳۸ / ۱۳۵ / ۱۶۵ -

۱۷۱ / ۳۶۹ -

نظامی ، نضر دین : ۱۷۸ -

نظامی بدایونی : ۱۱۷ -

نظامی کجھوی : ۸۵۶ / ۸۵۷ / ۸۵۸ -

نظام ، آغا حسن : ۸۷۱ -

نظیر اکبر آبادی : ۱۱۵ / ۳۸۳ /

۶۰۵ -

نظیری : ۳۳ / ۱۹۶ / ۶۷۶ / ۶۷۷ -

۹۶۸ -

نعمت اللہ خان دہلوی ، نواب : ۷۶۵ /

۷۶۸ -

نعمت خان سدا رنگ : ۱۳۳ / ۲۱۸ /

۲۳۱ / ۲۵۳ / ۲۵۵ -

نعم ، محمد نعم : ۷۶۶ -

نعم ، نعم اللہ : ۸۳۲ -

نعم احمد ، ڈاکٹر : ف ۳۰۶ / ۳۳۰ /

۵۵۹ -

نقش حیدر آبادی ، نصیر الدین :

۹۷۳ / ۹۸۰ -

نقش علی : ۶۵۳ / ۷۱۸ -

نقوی ، لازہ حسین : ف ۶۰ / ۷۳ -

نکر سیٹھ : ۹۳۰ -

نواب جان : ۹۵۸ -

نوازش علی خان ، سرزا : ۲۵۵ / ۸۲۳ /

۸۲۵ -

نور الدین حسین صدیقی السمروردی ،

۱۰۳۹ : ۱۰۱۰ : ۹۹۱ : ۱۰۳۹

- ۱۰۵۳

ولی ایلوری : ۱۰۱۶ -

ولی دکنی : ۲۶ : ۲۹ : ۳۱ : ۳۲

۳۳ : ۳۴ : ۳۵ : ۳۶ : ۳۷

۱۲۸ : ۱۲۹ : سال وفات : ۱۴۰

۱۳۲ : ۱۳۳ : ۱۳۴ : ۱۳۵

استادی کا اعتراف : ۱۸۸ - ۱۸۹

۲۰۲ : ۲۰۵ : ۲۳۱ : ۲۳۹

۲۵۳ : ۲۶۱ : ۲۷۰ : ۲۷۱

۲۷۲ : ۲۸۲ : ۲۸۸ : ۲۸۹

۲۹۱ : ۲۹۳ : ۲۹۴ : ۲۹۶

۲۹۸ : ۲۹۹ : ۳۰۰ : ۳۰۱

۳۰۲ : ۳۰۵ : ۳۰۷ : ۳۰۸

۳۰۹ : ۳۱۷ : ۳۱۷ : ۳۲۰

۳۲۱ : ۳۲۲ : ۳۳۰ : ۳۳۱

۳۳۵ : ۳۳۶ : ۳۳۹ : ۳۵۱

۳۵۲ : ۳۵۶ : ۳۷۱ : ۳۷۳

۳۷۵ : ۳۷۸ : ۳۸۰ : ۳۸۳

۳۸۶ : ۳۸۹ : ۳۹۲ : ۳۹۰

۳۵۱ : ۳۵۵ : ۳۵۷ : ۳۷۰

۵۲۶ : ۵۲۸ : ۵۲۹ : ۵۳۹

۶۰۵ : ۶۰۸ : ۶۰۹ : ۷۷۶

۸۳۵ : ۹۰۳ : ۹۰۴ : ۹۶۹

- ۱۰۱۳ : ۱۰۰۵

ولی گرمائی ، حضرت شاہ نعمت اللہ :

- ۱۳۶

ولی میان : ۲۳۱ -

ویس واس راؤ ، ایشوا : ۸۷ -

باتق ، مرزا برہیل : ۶۶۶ -

باتقی : ۳۹۲ -

بازیر ، کیٹی : ۱۰۹۳ -

باشمی ، نصیر الدین : ف : ۲۹۰ -

باشمی ، ڈاکٹر نور الحسن : ۱۰۰۲ -

۱۲۸ : ۱۲۹ : ف : ۹۹۵ : ۱۰۹۵ : ۱۱۲۸ -

بالسوی : دیکھیے عبدالواسع بالسوی -

بالٹی : ۵۸۶ : ۶۰۳ -

بدایت (سرتبہ گو ، خیال) : ۷۰ -

بدایت ، بدایت اللہ خان دہلوی :

۳۷۳ : ۵۲۶ : ۶۵۵ : ۷۲۵

۷۶۷ : حالات : ۹۱۷ -

دیوان : ۹۱۷ - ۹۱۸ : تاریخ

وقت : ۹۱۸ : کلام کی خصوصیات :

۹۱۸ - ۹۲۰ : ۹۲۲ : ۹۲۳

۱۰۰۳ : ۱۰۰۵ : ۱۰۰۶ -

بدایت کیش : ۹۳ -

بذال ، میان عشرت : ۷۶۶ -

برچرن داس : ۸۷۲ -

برہمے رام ، راجہ : ۱۶۳ -

بکسلی ، آئس : ۵۲۴ -

بم دم ، گلاب چند : ف : ۳۰۷ : ۳۱۰

- ۳۲۱

بہاریوں : ۳۷ -

بہاریوں (محبوب ملا شمس ہمدانی) :

- ۱۶۷

بہاریوں بخت : ۹۷ -

بہت جہاد ، راجہ : ۳۸۹ -

بہت سنگھ : ۹۲۱ -

یقین ، انعام اللہ خان : ۳۳۸ ، ۳۳۸

۳۵۰ ، ۳۵۱ ، ۳۵۲ ، ۳۵۳

۳۵۵ ، ۳۶۳ ، اولاد : ۳۵۲ ، میر

کی رائے پر محاکمہ : ۳۵۴ - ۳۵۶

خالدان : ۳۵۶ ، نخل : ۳۵۶

دیوان : ۳۵۸ ، غزلیات : ۳۵۸ -

۳۸۳ ، ۳۸۶ ، ۳۸۸ ، ۳۹۰

۳۹۱ ، ۳۹۲ ، ۳۹۸ ، ۳۹۴

۴۵۲ ، ۴۵۳ ، ۴۵۴ ، ۴۵۵

۴۹۸ ، ۵۱۹ ، ۵۲۶ ، ۵۴۰

۵۴۳ ، ۵۴۵ ، ۵۴۶ ، ۵۴۷

۶۶۲ ، ۸۴۰ ، ۹۰۴ ، ۹۱۰

۹۱۶ ، ۹۶۹ ، ۱۰۱۵ -

یکتا ، حکیم عبد احمد علی خان :

۱۱۵۹ ، ۳۵۰ ، ۴۵۱ ، ۴۰۷

۴۱۷ ، ۴۵۱ ، ۴۵۲ ، ۴۶۶

۵۵۸ ، ۵۵۹ ، ۷۷۱ ، ۷۹۵

۷۹۷ ، ۸۷۳ ، ۸۸۱ ، ۹۲۸ -

یک دل ، لالہ سیدہ رائے : ۹۱۸ -

یک رنگ ، غلام مصطفیٰ خان : ۱۳۱

۲۱ ، ۲۳ ، ۱۳۸ ، ۱۶۴ ، ۱۸۸

۲۰۵ ، ۲۰۷ ، ۲۴۱ ، ۲۴۲

۲۳۸ ، ۲۴۱ ، ۲۴۲ ، ۲۴۳ ، ۲۶۱ -

۲۶۲ ، ۲۶۳ ، ۲۶۴ ، ۲۶۵

کلام ہر رائے : ۲۶۲ - ۲۶۳

۲۸۲ ، ۳۰۱ ، ۳۶۳ ، ۳۵۰

۵۲۶ ، ۵۳۵ ، ۵۳۶ ، ۱۰۰۵ -

یک رو ، عبدالوہاب : ۶۷ ، ۲۴۱

۲۴۲ ، ۲۴۸ ، ۲۵۱ ، حالات :

۲۶۸ ، دیوان : ۲۶۹ ، کولہ کلام

بشیر ، سید الدین خان : ۵۰ -

ہند ، مورثین ایم : ۲۰۸ -

ہندو ، منشی گوگل چند : ۱۱۱ -

ہندوستانی سیکولئر ، (قلمی نام) :

- ۱۱۷

ہندی ، بھگوان داس : ۱۳۲ ، ۱۳۳

۳۰۱ ، ۳۳۰ ، ۳۱۶ ، ۵۲۶

۵۵۹ ، ۷۰۹ ، ۸۷۳ ، ۹۲۷ -

ہود علیہ السلام : ۱۰۳۹ -

ہوریس : ۱۷۵ -

ہوس ، مرزا محمد تقی : ۸۷۱ -

ہولڈیرن : ۵۸۶ ، ۵۸۷ ، ۶۰۳ -

ہولکر (مرشد سردار) : ۵ -

ہوس : ۷۶ ، ۱۹۹ ، ۶۹۸ -

ہیبت جنگ ، نواب زین الدین احمد

خان : ۳۹۰ -

ہیشنگز ، وارن : ۵۱۸ ، ۱۰۹۵ -

ہیرس : ۱۰۶۵ -

ہیلنے : ۱۰۶۵ -

ہیملٹن ، گولڈ ولیم جارج : ۲ ، ۷

- ۸۲۹

ہیوگو : ۶۰۳ -

ی

یاس ، حسن علی خان : ۸۸۰ -

یاس آروی : ۶۳۵ -

یحییٰ علیہ السلام : ۳۵۶ -

یحییٰ خان میر منشی : ۲۷۳ -

یزید : ۳۷ ، ۳۸ ، ۳۹ ، ۵۰ -

یغروب علی خان : ۳۳۵ -

چاٹ : ۵۱۶ ، ۳۶۶ ، ۱۳۹ ، ۵ : ۵۱۲
 ۵۱۸ ، ۶۳۳ ، ۱۰۷۵ -
 چاندو بنس : ۱۰۶۷ -
 دکنی : دیکھیے سرٹے -
 راج : ہوت : ۱۰ -
 روس : ۱۷۵ -
 روہیلے : ۵ ، ۸۶ ، ۳۶۲ ، ۳۶۳ ،
 ۲۸۵ ، ۳۶۶ ، ۵۱۸ ، ۹۹۲ ،
 ۱۰۷۶ -
 سادات پارہ : ۲۰۲ ، ۱۲۵ ، ۱۰۲۸ -
 سکھ : ۵ ، ۱۰۱ ، ۱۳۹ ، ۱۱۲۲ -
 عجمی : دیکھیے ایرانی -
 عرب : ۲۸ ، کلچر : ۳۵۵ -
 عیسائی : ۱۰۱ ، ۹۸۹ ، ۱۰۶۵ ،
 ۱۰۶۶ ، ۱۰۲۵ ، ۱۰۶۱ -
 مذہب : ۱۰۲۵ ، ۱۰۷۵ -
 فرانسیسی : ۵ ، ۱۰۶۱ -
 لڑکی : دیکھیے انگریز -
 کابو/کابستہ : ۱۰ ، ۲۶ -
 گوی : ۳۶ -
 کھتری : ۱۰ ، ۳۸۹ -
 گہروں : ۱۰۶۷ -
 گورے : دیکھیے انگریز -
 سرٹے : ۵ ، ۷۹ ، ۸۲ ، ۸۳ ، ۸۶ ،
 ۸۷ ، ۱۲۷ ، ۱۲۸ ، ۱۳۹ ، ۲۵۳ ،
 ۳۲۸ ، ۳۶۶ ، ۳۸۳ ، ۵۱۰ ،
 ۵۱۱ ، ۵۱۲ ، ۵۱۳ ، ۵۱۸ ،
 ۵۲۱ ، ۵۲۲ ، ۵۳۳ ، ۵۳۴ ،
 ۵۶۵ ، ۵۶۶ ، ۷۷۷ ، ۷۸۶ ،
 ۹۳۴ ، ۱۰۶۳ ، ۱۰۷۶ ، ۱۱۱۱ -

اور رائے : ۲۷۰ - ۲۷۳ ، ۳۰۷ ،
 ۵۳۷ ، ۵۳۸ -
 بکاتہ چنگیزی : ۶۰۳ -
 یوسف علیہ السلام : ۲۵۰ ، ۸۵۶ -
 یوسف علی خان : ۳۵ -
 یوسف گھنگھٹے ، مولوی : ۳۶۷ -
 یوس : ۳۲۷ ، ۵۶۱ -
 یس ، ڈیلر - پی : ۶۲۸ -

اقوام و ملل

اٹالہ : ۱۰ -
 افغان : ۸۸۳ ، ۹۱۷ -
 انگریز : ۵ ، ۶ ، ۹ ، ۱۶ ، ۲۷ ، ۸۲ ،
 ۱۰۱ ، ۳۶۲ ، ۳۲۸ ، ۳۶۶ ،
 ۳۸۳ ، ۳۹۳ ، ۵۰۳ ، ۵۱۲ ،
 ۵۱۸ ، ۶۶۶ ، ۸۵۰ ، ۸۶۰ ،
 ۸۶۹ ، ۹۲۱ ، ۹۸۳ ، ۹۹۲ ،
 ۹۹۵ ، ۹۹۷ ، ۱۰۰۳ ، ۱۰۶۱ ،
 ۱۰۶۶ ، ۱۰۷۵ ، ۱۰۹۵ ،
 ۱۱۰۲ ، ۱۱۰۳ ، ۱۱۰۵ ، ۱۱۰۷ ،
 ۱۱۰۸ ، ۱۱۱۰ ، ۱۱۱۱ -
 ایرانی : ۲۲ ، ۲۳ ، ۲۴ ، ۲۵ ، ۲۷ ،
 ۲۸ ، ۳۰ ، ۱۲۳ ، ۱۵۳ ، ۱۷۶ ،
 کلچر : ۳۵۵ ، شعرا : ۳۲ -
 ارمن ، کشمیری : ۱۰ -
 یاروس : ۱۰۱ -
 ہالوت : ۱۰۶۷ -
 پٹھان : ۸۲ ، ۱۰۷۵ ، ۱۰۷۶ -
 برنگالی : ۱۰۶۱ -
 ڈینش : ۱۰۶۳ -

پرواز خان : فرنگی : ۱۰۹۹ ، ۱۱۰۵ -
 اهلل : ۸۸۳ -

سکه نظیر : ۳۸۸ ، ۸۵۰ ، ۸۵۲ ،
 ۸۵۳ ، ۸۵۵ ، ۸۵۷ ،
 ۸۵۹ ، ۸۶۲ ، ۸۶۳ ، ۸۶۴ ،
 ۸۶۵ ، ۸۶۶ ، ۸۶۸ ، ۸۶۹ ،
 ۸۷۰ ، ۸۸۲ ، ۸۸۹ ، ۱۰۰۶ -

برس رام : ۳۷۶ ، ۶۲۴ ، ۶۲۵ ،
 ۶۲۶ ، ۷۹۰ -

بری چهره : ۱۰۸۹ -
 پنون : ۶۴۰ -

پیر مند : ۸۷۱ -

جهان بخش : ۱۰۸۹ -

جهان دانش : ۱۰۸۹ -

حاتم طائی : ۸۵۰ ، ۱۰۹۹ -

خرد مند : ۱۰۹۸ ، ۱۱۱۶ -

خواجده سگ برست : ۱۰۹۹ -

خورشید بالو بری : ۱۰۸۹ -

دالا دل : ۱۱۱۶ -

دلبر : ۱۰۸۹ ، ۱۰۸۷ -

فل ویا : ۱۰۸۷ -

راجه آند : ۸۸۳ ، ۸۸۵ ، ۸۸۹ ،
 ۸۸۹ -

راجه الف : ۱۰۸۸ -

راجه دهنی : ۸۸۴ ، ۸۸۵ ، ۸۸۶ -

رام چند : ۶۲۳ ، ۸۸۴ ، ۸۸۵ ،
 ۸۸۶ -

راجهیا : ۶۴۰ -

شاه بدخشان : ۸۵۶ -

شاه فریدون : ۸۵۷ -

۱۱۱۲ ، ۱۱۳۳ -

مغری اقوام : ۱۰۶۲ -

میل : ۱ ، ۲۲ ، ۳۴ ، ۱۵۷ ، ۲۶۳ ،
 ۳۷۷ ، ۵۰۲ ، ۶۳۹ ، ۱۰۲۷ -

۱۰۷۷ ، خاندان : ۴۶ -

منگول : ۳۷۰ -

موس : ۱۰ -

ولندیزی : ۱۰۶۱ ، ۱۰۶۳ -

یمنی : ۱۰۱ ، ۱۰۸۹ ، ۱۰۶۵ ، ۱۰۶۶ -

اسطور : ۲۵۵ ، ۳۱۵ ، ۱۰۹۰ -

۱۰۹۱ ، تصوف : ۳۵ ، دیو مالا :

۹۹۳ ، ۱۰۸۶ ، کلچر : ۳۵۵ -

ست/مذهب : ۳۱۵ ، ۹۹۲ ، ۱۰۶۶ -

۱۰۶۷ ، مسلم تفرقه : ۱۰۶۵ -

مسلم نسادات : ۱۰۶۶ -

السانوی کردار

آرزو بخش : ۱۰۸۷ ، ۱۰۸۹ -

آسیان بری : ۱۱۱۷ -

اختر معبد : ۱۱۱۶ -

ایماند بری : ۱۱۱۸ -

ایلی بالو : ۱۰۸۷ -

اسرت : ۸۸۵ ، ۸۸۶ ، ۸۸۷ -

افین آرا : ۸۷۱ -

بدر منیر : ۳۸۸ ، ۸۵۳ ، ۸۵۴ -

۸۵۵ ، ۸۵۹ ، ۸۶۰ ، ۸۶۳ -

۸۶۴ ، ۸۶۵ ، ۸۶۶ ، ۸۶۷ -

۸۶۱ ، ۸۷۰ ، ۸۸۷ ، ۸۸۸ -

برسین الوپ : ۸۸۵ ، ۸۸۷ -

ولاس : ۸۸۷ -

باد رخ : ۸۵۲ ، ۸۵۳ ، ۸۵۴ ، ۸۵۶
 باد : ۸۵۹ ، ۸۶۰ ، ۸۶۳ ، ۸۶۴
 باد : ۸۶۵ ، ۸۶۶ ، ۸۷۰
 بختون : ۶۳۰ ، ۸۱۸ ، ۹۲۳
 مسعود شاه : ۸۵۷ ، ۸۶۳
 مظفر شاه : ۱۱۱۵ ، ۱۱۱۶
 مقبول شاه : ۱۰۸۷
 ملک شهبان بن شاه رخ : ۱۰۹۹
 ملکہ بصرہ : ۱۰۹۹
 ملکہ دمشق : ۱۰۹۹
 ملکہ زیر باد : ۸۵۶
 ملکہ لکڑو : ۱۱۱۹ ، ۱۱۱۷
 منور شاه : ۱۰۸۹
 منور رخ بری : ۸۸۷
 مہر افروز : ۱۰۸۹ ، ۱۰۸۷ ، ۱۰۸۹
 مہر طلعت : ۸۷۱
 میری : ۶۳۶
 نجم النساء : ۸۵۳ ، ۸۵۴ ، ۸۵۵
 باد : ۸۵۹ ، ۸۶۰ ، ۸۶۳ ، ۸۶۵
 باد : ۸۶۶ ، ۸۶۹ ، ۸۷۰ ، ۸۸۷
 نور عالم : ۱۰۸۷ ، ۱۰۸۸ ، ۱۰۸۷
 ایک آدھن : ۱۰۸۶ ، ۱۰۸۷
 نیم روز ، شہزادہ : ۱۰۹۹
 واسق : ۶۳۰
 ہرمز : ۸۸۵ ، ۸۸۶ ، ۸۸۷

شہزادہ : ۸۷۱
 شہزادہ : ۸۷۱
 شہزادہ : ۸۵۷
 شجاع الشمس : ۱۱۱۶ ، ۱۱۱۷
 شکر پارا : ۸۸۳ ، ۸۸۵ ، ۸۸۶
 شہزادہ : ۸۸۶ ، ۸۸۷
 شہزادہ : ۸۷۱
 طوطی : ۸۸۳ ، ۸۸۵ ، ۸۸۶ ، ۸۸۹
 عادل شاه : ۱۰۸۹ ، ۱۱۱۵
 شہزادہ بری : ۱۰۸۷
 عیش بائی : ۸۶۰ ، ۸۶۵ ، ۸۸۷
 فرخ میر : ۱۰۹۹
 فرخندہ میر : ۱۰۹۸ ، ۱۰۹۹
 فریاد : ۱۱۱۵
 فریاد : ۶۳۰ ، ۸۹۸
 فریاد دس : ۱۰۸۷
 فیروز شاه : ۸۵۳ ، ۸۵۵ ، ۸۵۶
 باد : ۸۶۰ ، ۸۶۳ ، ۸۶۶ ، ۸۶۹
 باد : ۸۷۰
 خلق خان : ۱۱۱۶
 کانا بھیل : ۸۸۵
 گود کن : ۸۶۰ ، ۹۲۳
 کل رخ : ۱۰۸۷
 لال بری : ۸۸۵ ، ۸۸۶ ، ۸۸۷
 لوس گرے : ۶۳۶

مقامات

۳۶۹ : ۵۰۲ : ۵۰۳ : ۵۰۵

فت : ۵۰۶ : ۵۱۲ : ۶۱۸ : ۶۲۱

۶۲۵ : ۷۹۲ : ۹۰۱ : ۹۰۲

- ۱۱۰۹

الہ آباد : ۱۳۸ : ۱۳۵ : ۳۹۹

۴۲۹ : ۴۳۴ : ۵۱۲ : ۵۵۷

- ۱۰۹۵ : ۱۱۱۲ : ۱۱۲۸

اصروہد : ۶۰ : ۷۶۵

البابہ : ۱۵۹ : ۱۰۴۰

الکستان : ۱۵۷ : ۱۷۵ : ۱۹۲

- ۱۰۹۵ : ۱۰۹۳ : ۴۸۳

اودگیر ضلع بندو : ۲۹۳

اودھ : ۸۳ : ۸۴ : ۱۳۰ : ۳۹۹

۴۶۹ : ۴۸۳ : ۴۹۱ : ۵۱۰

۶۵۲ : ۶۵۳ : ۸۲۱ : ۸۲۲

۸۳۹ : ۸۷۹ : ۸۹۳ : ۹۱۷

- ۱۰۷۶ : ۹۲۹ : ۹۲۵

اورنگ آباد : ۴۴ : ۱۳۰ : ۲۳۲

- ۳۲۷

ایران : ۲۱ : ۲۲ : ۲۳ : ۲۸ : ۱۲۱

۱۲۴ : ۱۳۴ : ۱۵۲ : ۱۵۷

۱۶۸ : ۱۷۵ : ۱۹۶ : ۲۰۱

۴۸۴ : ۶۰۳ : ۶۶۵ : ۸۱۹

- ۱۰۲۶

اکبر : دہلی کے اکبر آباد -

آٹولہ (بریلی) : ۶۵ : ۱۱۲۲ -

الف

ابراہیم پور : ۹۰۱ -

الاور : ۶۶۲ : ۱۰۹۴ : ۱۰۹۶ -

الک : ۵۱۱ -

اللی : ۱۷۵ -

اجپیر : ۵۰۹ -

اجین : ۴۷ -

احمد آباد : ۱۳۰ : ۱۶۴ : ۲۹۰

- ۵۰۰ : ۳۰۰ : ۲۹۹

ارکٹ : ۹۷۰ -

اڑیسہ : ۵ : ۱۱۲ : ۹۷ : ۵۱۲

- ۱۰۹۵

استرآباد : ۳۱۹ -

اسٹھان : ۱۳۳ -

اعظم گڑھ : ۴۱۷ -

افغانستان : ۱۲۴ -

اکبر آباد : ۱۳۹ : فت : ۱۵۰ : فت : ۱۵۱

۱۵۴ : ۲۳۳ : ۲۳۴ : ۲۵۴

۲۷۳ : ۳۵۹ : ۴۰۸

۹۰۹ ۹۲۴ ۹۲۶ ۹۲۴

۹۶۹ ۹۸۵ ۹۹۲ ۹۹۵

۱۰۰۳ ۱۰۰۴ ۱۰۱۳ ۱۰۱۵

۱۰۲۵ ۱۰۲۶ ۱۰۳۶ ۱۰۳۵

۱۰۵۰ ۱۰۶۱ ۱۰۶۲ ۱۰۶۳

۱۰۶۵ ۱۰۶۶ ۱۰۷۵ ۱۰۷۶

۱۰۷۷ ۱۰۷۸ ۱۰۷۹ ۱۰۸۲

۱۰۹۳ ۱۰۹۴ ۱۱۰۶ ۱۱۰۵

برهان یوز : ۱۰۹ -

بریل : ۶۶۹ -

بسول : ۶۵۲ ۶۵۳ ۶۶۶ -

بلخ : ۱۰۸۵ ۱۰۸۹ -

بکرم : ۹۹۹ -

بمنی : ۳۷ ۱۰۳۴ -

بن کز : ۱۶۶ -

بنارس : ۵۳۰ ۸۲۳ ۸۸۰ ۸۸۴

۹۱۸ ۹۳۶ ۹۵۶ ۱۰۰۳ -

بندراین : ۱۱۲۳ -

بنگل : ۴ ۵ ۹ ۶۷ ۹۲

۴۹۱ ۴۹۲ ۴۹۸ ۴۶۹

۵۱۰ ۵۱۲ ۹۲۰ ۹۲۱

۹۲۲ ۹۲۳ ۹۲۷ ۹۳۷

۹۳۹ ۹۴۰ ۹۶۵ ۱۰۹۳

۱۰۹۵ ۱۱۱۲ -

بهار : ۵ ۹ ۶۷ ۳۹۱ ۳۹۴

۴۶۹ ۵۱۲ ۹۲۲ ۹۲۷

۹۳۹ ۱۰۹۵ ۱۱۱۲ -

بهار یوز : متصل برما : ۸۴ -

بهرت یوز : رعایت : ۴۶ -

بجای : ۱۱۱۰ -

ب

باغیت : ۸۴ -

بارهم : ۵۴۹ ۱۰۷۴ -

ببنور : ۱۰۹۰ -

بنار : ۷۲۳ -

بنایون : ۹۰۰ ۹۰۱ -

برسانه : ۵۱۱ -

برعظیم : ۱ ۲ ۳ ۴ ۵ ۶

۸ ۱۵ ۱۶ ۲۰ ۲۱ ۲۲

۲۳ ۲۴ ۲۷ ۲۸ ۲۹

۳۲ ۳۳ ۳۴ ۳۶ ۳۸

۸۲ ۸۳ ۸۴ ۸۷ ۹۲

۱۰۰ ۱۰۱ ۱۰۷ ۱۱۱

۱۱۳ ۱۲۱ ۱۲۳ ۱۲۷

۱۲۴ ۱۳۴ ۱۳۱ ۱۳۳

۱۳۹ ۱۴۳ ۱۵۳ ۱۵۶

۱۵۷ ۱۶۳ ۱۷۳ ۱۸۷

۱۸۹ ۱۹۷ ۲۰۱ ۲۰۲

۲۱۴ ۲۲۱ ۲۳۲ ۲۸۹

۲۹۰ ۲۹۱ ۳۰۶ ۳۴۸

۳۵۰ ۳۵۴ ۳۵۵ ۳۶۱

۳۶۵ ۳۷۸ ۳۹۲ ۴۲۸

۴۴۹ ۴۴۴ ۴۵۱ ۴۶۲

۴۶۹ ۴۸۴ ۴۹۲ ۴۹۵

۴۹۸ ۴۹۹ ۵۰۴ ۵۱۳

۵۱۶ ۵۱۸ ۵۲۰ ۵۲۱

۵۲۲ ۵۲۷ ۵۱۹ ۶۵۸

۶۶۲ ۶۶۸ ۷۲۳ ۷۳۸

۷۴۱ ۷۸۸ ۸۱۹ ۸۹۶

ج

- جای سنو، اکبر آباد : ۲۵۸ -
جنوبہ : دیکھیے دکن -
جونیور : ۶۰۸ -
جہانگیر نگر : دیکھیے لہاکہ -

ح

- چاند پور (کلیج پینور) : ۷۶۵، ۷۶۵، ۷۶۵ -
چٹ پٹ (ارکاٹ) : ۳۱۰ -
چٹاپٹن (سبراس) : ۱۱۲۲ -
چھالا : ۱۱۲۳، ۱۱۲۳ -

چ

- چجاز : ۵۰۲ -
حسن پور، اورنگہ : ۸۳ -
حصار : ۲۶۸، ۲۵۱ -
حیدر آباد دکن : ۲، ۱۹۲، ۳۲۵ -
۳۲۶، ۳۳۱، ۳۰۹، ۹۲۵ -
۹۷۰، ۹۸۰، ۱۰۰۳، ۱۰۶۶ -
۱۰۸۳ -

خ

- خالص پور : ۹۳۳ -
خالواں/خالوہ : ۸۶ -
خٹن : ۱۵۷، ۸۵۲، ۱۰۸۹ -
۱۱۱۵ -
خراخان : ۸۶ -
خطا : ۱۵۷، ۸۵۲، ۱۰۸۷، ۱۰۸۹ -
۴۱۱۵ -

- خوبال : ۴۷، ۹۸۹، ۹۹۸، ۱۰۲۵ -
خجاپور : ۳۳ -
یکم آباد : ۶۳۷ -

پ

- پانگل : ۳۰۹ -
پانی پت : ۸۷ -
پاکہ پور : ۱۱۷، ۱۲۸، ۱۳۲ -
۱۳۳، ۱۳۴، ۱۷۶، ۱۷۹ -
۲۰۹، ۲۲۹، ۲۸۳، ۲۸۳ -
۳۵۷، ۳۱۸، ۵۵۸، ۵۵۹ -
۵۶۲، ۶۲۴، ۶۳۷، ۷۱۹ -
۷۵۹، ۸۱۳، ۸۱۵، ۸۷۵ -
۸۷۷، ۸۷۸، ۱۰۲۲، ۱۰۶۵ -
پنجاب : ۴، ۱۱، ۹۷، ۸۳، ۸۸ -
۱۸۷، ۲۳۷، ۲۶۸، ۳۶۹ -
۷۷۴، ۷۹۰، ۱۱۲۲ -
پنیاس پلاط : ۱۰۶۳، ۱۰۶۵ -
پورلیہ : ۳۹، ۹۲۱ -

ت

- ترچنا ہلی : ۱۰۱۰ -
ٹوکستان : ۲۳، ۱۱۲۲ -
توکی : ۱۰۲۶ -
تولامل : ۳۱۰ -
توران : ۲۳، ۱۵۲، ۳۰۷ -

ٹ

- ٹالہ : ۷۵۲، ۷۶۶ -
ٹھٹھہ : ۱۹۷، ۳۱۹ -

۴۲۷ ۴۲۶ ۴۱۹ ۴۰۸
 ۴۴۹ ۴۴۸ ۴۴۰ ۴۴۰
 ۴۹۷ ۴۹۲ ۴۵۲ ۴۵۱
 ۴۷۷ ۴۷۶ ۴۷۴ ۴۷۴
 ۴۹۰ ۴۸۶ ۴۸۵ ۴۸۴
 ۴۹۹ ۴۹۸ ۴۹۴ ۴۹۴
 ۴۲۷ ۴۱۰ ۴۰۸ ۴۰۰
 ۴۴۲ ۴۴۲ ۴۴۱ ۴۴۸
 ۴۵۷ ۴۵۲ ۴۵۱ ۴۵۰
 ۴۸۴ ۴۷۰ ۴۶۹ ۴۶۲
 ۵۰۶ ۵۰۵ ۴۹۹ ۴۹۷
 ۵۱۱ ۵۱۰ ۵۰۹ ۵۰۷
 ۵۱۸ ۵۱۵ ۵۱۴ ۵۱۲
 ۵۲۲ ۵۲۱ ۵۲۰ ۵۱۹
 ۵۲۲ ۵۲۲ ۵۲۰ ۵۲۶
 ۵۴۵ ۵۴۴ ۵۴۸ ۵۴۴
 ۵۵۵ ۵۵۴ ۵۵۰ ۵۴۸
 ۵۹۰ ۵۶۴ ۵۶۱ ۵۶۰
 ۶۳۴ ۶۲۵ ۶۲۱ ۶۱۲
 ۶۵۰ ۶۴۹ ۶۴۱ ۶۳۹
 ۶۵۶ ۶۵۵ ۶۵۲ ۶۵۱
 ۷۵۵ ۷۶۸ ۷۶۱ ۷۵۷
 ۷۶۴ ۷۶۱ ۷۶۰ ۷۶۷
 ۷۷۶ ۷۷۷ ۷۷۶ ۷۷۵
 ۷۹۳ ۷۹۲ ۷۹۱ ۷۹۰
 ۸۱۹ ۸۱۴ ۸۰۰ ۷۹۴
 ۸۷۹ ۸۴۴ ۸۲۵ ۸۲۱
 ۹۰۲ ۹۰۱ ۹۰۰ ۸۸۴
 ۹۲۲ ۹۲۰ ۹۱۷ ۹۰۸
 ۹۴۹ ۹۴۴ ۹۲۶ ۹۲۴

۵

دارا نگر : ۱۰۷۵ -

دکن : ۲۰ ۲۵ ۴۳ ۴۴ ۴۵
 ۵۲ ۵۹ ۶۰ ۶۶ ۶۷ ۶۷
 ۶۸ ۷۶ ۷۷ ۷۸ ۸۰ ۸۴ ۹۶
 ۱۱۱ ۱۲۱ ۱۳۰ ۱۴۱
 ۱۴۹ ۱۵۰ ۱۵۷ ۱۷۱
 ۱۸۷ ۲۴۲ ۲۴۲ ۲۶۶
 ۲۹۱ ۳۰۸ ۳۱۴ ۳۲۶
 ۳۴۰ ۳۶۱ ۳۷۸ ۴۰۸
 ۴۴۷ ۴۶۹ ۴۹۱ ۴۹۴
 ۵۰۲ ۵۳۵ ۵۳۹ ۶۵۱
 ۶۶۸ ۷۷۴ ۷۷۴ ۸۲۹
 ۸۴۲ ۹۲۷ ۹۶۹ ۹۷۰
 ۱۰۱۱ ۱۰۱۳ ۱۰۱۵ ۱۰۲۸
 ۱۰۴۰ ۱۰۴۳ ۱۰۶۷ -

دلی : دیکھیے دہلی -

دوآبہ گنگ و چن : ۴ -

دہلی : ۴ ۵ ۶ ۱۳ ۲۴ ۲۵
 ۲۶ ۲۷ ۴۷ ۴۷ ۸۴ ۸۴
 ۸۶ ۹۱ ۹۳ ۱۲۵ ۱۲۹
 ۱۴۰ ۱۴۴ ۱۴۵ ۱۴۸
 ۱۴۹ ۱۵۳ ۱۵۷ ۱۵۹
 ۱۶۴ ۱۶۴ ۱۷۱ ۱۸۷
 ۱۸۸ ۱۹۰ ۱۹۵ ۲۰۲
 ۲۰۴ ۲۰۵ ۲۱۰ ۲۴۲
 ۲۴۴ ۲۴۴ ۲۵۴ ۲۵۸
 ۲۶۱ ۲۶۵ ۲۶۶ ۲۶۸
 ۲۷۴ ۳۰۱ ۳۰۶ ۳۰۷

سارنگ پور : (مالوہ) : ۳۶ : ۳۷ -
 سائیں : موضع : ۹۷۷ -
 سرحد : ۳۶۹ -
 سرنگ پٹن : ۳۱۰ -
 سرپند : ۱۰۷۶ : ۱۰۷۷ -
 سری نگر : ۵۵۷ : ۵۵۸ : ۵۶۳ : ۵۶۴ -
 ۵۶۳ -

سکوتال : ۸۲ : ۸۳ : ۸۶ : ۵۱۳ :
 ۵۲۰ : ۶۲۵ -
 سہانہ : ۲۶۸ -
 سمیری : ۱۱۲۳ : ۱۱۲۴ -
 سنام : ۲۶۸ -

سنبھل : ضلع سراد آباد : ۷۶۵ :
 ۱۰۳۴ : ۱۰۶۹ -
 سندھ : ۶۷ : ۱۸۸ -

سنگوتی : (موضع) : ۱۰۷۵ -
 سندیلہ : (ضلع آباد) : ۱۱۰۹ -
 سورت : ۲ : ۱۵۱ : ۳۲۵ :
 ۳۲۷ : ۳۳۱ : ۳۳۸ : ۳۰۹ :
 ۱۱۰۹ : ۱۱۶۲ -

سہارن پور : ۳۶ : ۳۷ : ۱۵۹ :
 ۱۰۳۰ : ۱۰۹۰ -
 سہارنگ پور : ۳۶ : ۳۷ -

سیوستان : (سیون ضلع دادو) : ۱۰۶۶ -
 سیچون : ۹۹۲ -

ش

شاہ جہاں آباد : دیکھیے دہلی -
 شاہ جہاں پور : ۱۰۷۵ -

۹۳۰ : ۹۳۱ : ۹۳۵ : ۹۵۸ :
 ۹۶۹ : ۹۷۰ : ۹۷۳ : ۹۷۳ :
 ۹۹۰ : ۱۰۰۳ : ۱۰۰۵ :
 ۱۰۲۰ : ۱۰۲۹ : ۱۰۳۰ : ۱۰۳۹ :
 ۱۰۳۹ : ۱۰۷۶ : ۱۰۸۳ :
 ۱۰۸۳ : ۱۰۹۰ : ۱۰۹۳ : ۱۱۰۹ :
 ۱۱۱۱ : ۱۱۱۲ -

ژ

ژنارک : ۱۰۶۳ -
 ژھاگہ : ۳۰۷ : ۳۷۰ : ۳۹۰ :
 ۱۰۰۳ : ۱۰۰۴ -
 ژے : ۶۴۶ -
 ژیک : ۸۰۵ -

ز

زاج محل : ۱۲۵ -
 زاجپوتانہ : ۱۵۷ -
 زامن کٹاری : ۱ -
 زام پور : ۱۶۶ : ۲۵۸ : ۳۶۹ :
 ۷۵۸ : ۷۶۶ : ۷۶۷ : ۹۲۲ :
 ۱۰۲۰ : ۱۰۷۶ -
 زوم : ۱۰۶۳ : ۱۰۸۷ : ۱۰۸۹ :
 ۱۰۹۸ : ۱۰۹۹ : ۱۱۱۶ : ۱۱۲۰ -
 زوہیل گھٹ : ۳۶۹ : ۳۸۳ : ۳۸۹ :
 ۴۹۱ : ۶۵۲ : ۷۶۶ : ۷۸۶ -

س

سارن : ۹۴۳ -

فرخ لنگر : ۸۶ -

فرنگستان : دیکھے انگلستان -

فیض آباد : ۴۹۹ : ۶۵۱ : ۶۵۲

۶۵۳ : ۶۵۶ : ۶۵۷ : ۶۶۱

۶۶۴ : ۶۶۵ : ۶۶۶ : ۷۹۵

۸۲۰ : ۸۲۱ : ۸۲۲ : ۸۲۵

۸۲۵ : ۸۳۹ : ۸۴۴ : ۸۴۶

۸۴۷ : ۸۴۸ : ۸۴۹ : ۸۶۰

۸۷۱ : ۸۸۰ : ۸۸۱ : ۸۹۲

۹۲۴ : ۹۳۹ : ۹۴۰ : ۱۰۰۴

۱۰۹۴ : ۱۰۹۴ -

ج

جہان : دیکھے گرنال -

جندھار : ۳۰۶ : ۱۰۷۸ : ۱۰۷۹ -

جنج : ۱۰۷۶ -

ک

کابل : ۳ : ۱۵۷ -

کلیان : ۵۱۱ : ۵۱۲ : ۵۱۳ : ۵۴۵ -

کان پور : ۱۰۴۳ : ۱۱۲۲ -

کٹھور : ۱۰۷۵ -

کراچی : ۱۱۷ : ۱۴۴ : ۱۴۵

۹۸۰ -

کراچی (الہ آباد) : ۸۱ -

کربلا : ۷۰۷ : ۷۰۸ : ۹۰۹

۱۰۲۸ -

گرنالک : ۳۹۱ : ۱۰۱۱ : ۱۰۶۳

۱۱۲۲ : ۱۱۲۳ -

کام : ۳۸ : ۵۳۸ : ۱۰۲۲ -

کاملہ : ۸۶ : ۶۳۳ : ۶۳۴ -

کمال : دیکھے بند : کمال -

شیہاز پور : ۹۰۱ -

شیہزاد پور : ۹۰۱ -

خ

عرب : ۱۷۴ : ۳۶۲ : ۶۰۴ -

عظیم آباد : ۳۰۷ : ۳۹۰ : ۳۹۴

۳۹۹ : ۴۰۰ : ۴۹۱ : ۵۱۲

۶۲۴ : ۸۲۲ : ۸۳۵ : ۹۰۹

۹۲۰ : ۹۲۱ : ۹۲۴ : ۹۲۵

۹۲۶ : ۹۳۲ : ۹۳۵ : ۹۳۷

۹۳۹ : ۹۴۰ : ۹۴۱ : ۹۴۵

۹۵۸ : ۹۶۱ : ۹۶۷ : ۹۶۹

۱۰۰۳ : ۱۰۹۴ : ۱۰۹۵ -

علی گڑھ : ۸۱۳ -

خ

خاڑی آباد : ۶۳۴ -

د

فتح پور سیکری : ۳۹ : ۹۰۱ -

فارس : دیکھے ایران -

فرانس : ۱۹۲ : ۷۰۳ -

فرخ آباد : ۳۶۹ : ۵۱۲ : ۵۱۵

۶۵۱ : ۶۵۲ : ۶۵۳ : ۶۵۷

۳۹۱ : ۶۶۲ : ۷۹۴ : ۷۹۵

۸۸۰ : ۹۲۳ -

میرٹھ : ۱۵۹ / ۶۳۴ / ۱۰۷۵
 - ۱۰۹۰
 میسور : ۴۶۹ -
 میوات : ۴۶ -

ن

نارنول : ۸۹ / ۹۱ / ۲۱۰ -
 نرور (گوالیار) : ۱۰۸۴ / ۱۰۸۵ -
 ناڑے : ۱۰۸۵ -
 نسک : ۶۳۴ / ۶۳۵ -
 نہان : ۱۰۵۱ -
 نوٹنگن (جرمنی) : ۱۰۲۹ -
 نیلز (اطالیہ) : ۸۱۴ / ۸۱۴ / ۸۸۱ -

و

وجیانگر : ۸۶ -
 ولایت : دیکھئے ایران -

ز

زالی : ۲۶۸ -
 زرات : ۸۱۹ -
 زردوار : ۱۰۷۵ -
 زرنالہ : ۲۶۸ -
 زند ، شمالی : ۱۵ / ۱۶ / ۲۰ / ۲۵
 ۴۴ / ۴۵ / ۴۶ / ۵۱ / ۶۰ / ۶۴
 ۶۶ / ۶۸ / ۸۳ / ۹۰ / ۹۷ / ۱۱۱
 ۱۲۹ / ۱۳۱ / ۱۳۸ / ۱۶۱
 ۱۷۳ / ۱۸۷ / ۱۸۹ / ۲۰۱
 ۲۰۷ / ۲۵۷ / ۲۸۰ / ۲۸۱

۱۰۰۳ / ۱۰۹۷ / ۱۱۰۹ / ۱۱۲۲
 - ۱۱۲۳
 لندن : ۱۶ / ۱۰۶۵ / ۱۱۲۸ -

م

ماہواڑ : ۴۶ -
 ماہرہ : ۹۹۹ / ۱۰۰۰ / ۱۰۷۶ -
 مالوہ : ۷۷ / ۷۸ / ۲۵۹ -
 مانلو : ۳۷ / ۳۷ -
 مالک پور : ۸۳ -
 ماہواہ النہر : ۱۲۳ -
 مہرا : ۱۲۵ -
 مہولی شہر (چون پور) : ۴۶۳ -
 مدایا : ۵۴۹ -
 مدراس : ۲ / ۱۰۱۱ / ۱۰۱۲
 - ۱۱۲۲ / ۱۰۶۳
 مدینہ : ۴۸ -
 مراد آباد : ۷۶۵ / ۱۰۹۰ -
 مرشد آباد : ۳۲۶ / ۳۹۰ / ۳۹۴
 ۳۹۹ / ۴۰۸ / ۴۹۱ / ۹۰۹
 ۹۲۱ / ۹۲۴ / ۹۳۳ / ۹۴۰
 ۹۶۷ / ۹۷۰ / ۱۰۰۳ -
 مظفر نگر : ۱۵۹ / ۱۰۴۰ / ۱۰۹۰ -
 مکن پور : ۱۱ -
 مکتہ : ۴۹ / ۱۰۵۱ -
 مکن پور : ۸۳۵ -
 ملک نرنک : دیکھئے انگلستان -
 ملتان : ۴ -
 میڈو پاتھرس : ۱۱۱۰ -

امام ہارہ ، باون برج ، عظیم آباد :
- ۳۰۰ -

ب

باغ نواب قاسم علی خاں (لکھنؤ) :
- ۸۲۳ ، ف ۸۲۵ -
بخشی گھاٹ ، عظیم آباد : ۹۴۳ -

ت

تاج محل : ۳۶۶ ، ۱ -
تکیہ " عشق ، عظیم آباد : ۹۳۳ -
تکیہ " شاہ باقر ، عظیم آباد : ۹۳۷ -
تکیہ " شاہ تسلیم ، دہلی : ۵۳۱ ، ۵۱۳ -

ج

جامع مسجد ، دہلی : ۳۹۸ ، ۵۲۱ ،
- ۹۰۵ -

ح

چاندن چوک ، دہلی : ۳۸۴ -
چنل قبر ، دہلی : ۹۰۰ -
چوراہا آغا حسینا ، لکھنؤ : ۳۰۰ -

خ

خوض لافس ، دہلی : ۵۰۶ -
خوبلی امیر خاں انعام ، دہلی : ۵۱۰ -
خوبلی راجہ نول رائے ، لکھنؤ : ۸۲۱ -
خوبلی عہد ناصر ، دہلی : ف ۱۲۸ -

۲۹۱ ، ۲۹۹ ، ۳۰۱ ، ۳۰۷ -
۳۰۹ ، ۳۲۰ ، ۳۶۸ ، ۳۷۸ -
۳۷۳ ، ۳۸۵ ، ۳۸۶ -
۳۷۵ ، ۳۹۶ ، ۵۱۱ ، ۵۳۲ -
۶۳۱ ، ۶۴۴ ، ۶۸۵ ، ۷۷۲ -
۷۷۳ ، ۷۷۵ ، ۷۸۹ ، ۸۶۹ -
۱۰۰۹ ، ۱۰۱۱ ، ۱۰۱۲ ، ۱۰۱۷ -
۱۰۰۱ ، ۱۰۳۹ ، ۱۰۴۰ ، ۱۰۴۳ -
۱۰۴۵ ، ۱۰۶۱ ، ۱۰۶۷ ، ۱۰۹۱ -
عند ، وسطی : ۶۷ ، ۳۶۶ -

ی

یمن : ۱۰۳۷ ، ۱۰۳۸ -
یو - ی : ۹۷ ، ۱۵۹ ، ۲۴۷ -
یورپ : ۷۶ ، ۳۷۳ ، ۶۹۸ ، ۷۰۳ -
۱۰۲۵ ، ۱۰۳۰ ، ۱۰۳۷ -
یونان : ۱۹۹ ، ۲۰۰ ، ۲۰۱ -

محلی ، عبارات ، باغات ، دریا اور پہاڑ وغیرہ

الف

احدی پورہ ، دہلی : ۱۴ ، ف ۱۲۸ -
اردوئے معلیٰ : ۱۵۳ -
اکبری دروازہ (لکھنؤ) : ۸۷۹ -
اکبری مسجد (اکبر آباد) : ۹۰۱ -
اکبری مسجد (دہلی) : ۱۰۵۳ -
امام ہارہ آغا باقر : ۶۵۸ -

ص

صدر بازار ، دہلی : ف ۱۲۸ -

ع

عرب سرائے ، دہلی : ۹۰۱ -
علاوت حضرت قدم شریف ، دہلی :
۱۰۳۱ -

ق

قبرستان ، اکھواڑ ، بہیم سین ، لکھنؤ :
۵۰۳ -
قلعہ معلیٰ ، دہلی : ۲۱ ، ۱۲۲ ،
۲۱۳ ، ۲۲۰ ، ۳۰۱ ، ۳۳۱ ،
۵۲۱ ، ۶۹۹ ، ۱۱۱۲ ، ۱۱۱۳ -

ک

کعبہ : ۳۸۸ -
کنوئلہ فیروز شاہ ، دہلی : ۵ ، ۱۲ ،
۸۶ ، ۲۶۶ -
کوہ ہالہ : ۱ -

گ

گلاب باڑی ، لکھنؤ : ۸۳۳ -

ل

لال باغ ، فیض آباد : ۸۳۴ ، ۸۳۸ -
لال قلعہ : دیکھئے قلعہ معلیٰ -
لوری کٹروہ ، پٹنہ : ۹۳۵ -

د

درگاہ پنچہ مبارک ، حیدر آباد : ۱۰۳۱ -
درہائے الٹک : ۸۶ ، ۱۰۴۸ -
درہائے جنتا : ۸۴ ، ۵ -
درہائے گنگا : ف ۸۳ ، ۳۰۶ ، ۹۵۶ -
درہائے سندھ : ۴ -
درہائے فرات : ۱۰۳۲ -
درہائے لڑہا : ۴۸ -
درگاہ حضرت جی ، گوالیار : ۱۰۸۳ -
دعوت پورہ ، عظیم آباد : ۳۰۰ -
دربار معلیٰ : ۱۸۳ -
دیوانِ خاص ، دہلی : ۱۳۸ ، ۲۳۳ ،
۸۸۳ -
دیوانِ عام ، دہلی : ۹۱۱۲ -
دیورہ بھوانی ، لمبہ چھالہ : ۱۱۲۵ -

ر

راج گھاٹ ، دہلی : ۳۳۱ -
روضہ رضویہ ، خراسان : ۹۲ -

ز

زینت المساجد ، دہلی : دہلی : ۲۵۸ -

س

سبزی منڈی ، لکھنؤ : ۱۱۲۲ -
سٹ بی ، لکھنؤ : ۵۰۳ -
سید واڑہ ، دہلی : ۸۱۹ -

م

بھٹی باغ ، دکن : ۵۷۰ ، ۵۷۱ -
مدرسہ "سازي الدين خان" دہلی :

- ۹۰۱

مسجد شیر شاہ ، عظیم آباد : ۳۰۰ -

منفی گنج ، لکھنؤ : ۸۲۳ -

مکہ مسجد ، حیدر آباد دکن : ۹۷۱ -

موتی محل ، لکھنؤ : ۵۶۲ -

میان - رائے شہول : ۱۰۶۹ -

و

وگول پورہ ، دہلی : ۱۳۹ -

افسانوی مقامات وغیرہ

ب

باطل السحر : ۸۸۶ -

پ

پرستان : ۱۰۸۹ -

ت

تخت سلیمان : ۸۵۶ -

ج

جوتے شہر : ۸۶۰ ، ۸۶۱ ، ۹۲۳ -

ج

چاہ سلیمان : ۸۵۶ -

ح

حسن آباد : ۱۰۸۹ -

حام باد گرد : ۱۰۸۸ -

خ

عشق آباد : ۱۰۸۹ -

ب

فلک میر : ۸۵۲ ، ۸۵۶ ، ۸۶۴ -

فیضستان : ۱۰۸۹ -

ک

کانورو : ۸۸۵ -

کوہ طور : ۵۸۲ -

کوہ قاف : ۸۵۶ ، ۱۰۸۹ -

کوہ گلستان : ۱۰۸۹ -

کی

کلشن آباد : ۱۰۸۷ ، ۱۰۸۹ -

م

مجت افزا ، باغ : ۱۰۸۹ -

متفرقات

جنگ کربلا تک (تیسری) : ۵ -

معرکہ منکرناں : ۳۸۳ / ۵۳۳

۵۳۵ - ۵۶۶ / ۶۰۹ / ۷۶۶

- ۷۸۰ -

معرکہ میران کلہو : ۷۶۶ -

سہاہارنہ جہد : ۱۰۶۷ -

سیاسی ادارے

الکریزی حکومت : ۱۰۹۰ -

ایسٹ انڈیا کمپنی ، تجارتی مراعات :

۱۱۰۷ / ۱۰۹۳ / ۹ / ۳ - ۲

۱۱۰۸ ، کورٹ آف ڈائریکٹرز : ۹

برطانوی سلطنت : ۱۹۹

دربار اودھ : ۵۱۳ -

سلطنت دہلی : ۱۱۱۶ -

قطب شاہی : ۳۰۷ -

مملکت سلطنت : ۳۰۳ / ۳۰۰ / ۲۲۲

۲۵ / ۲۷ / ۸۲ / ۸۳ / ۱۳۹

۳۰۱ / ۳۵۶ / ۵۰۳ / ۵۱۴

۵۱۸ / ۵۲۱ / ۵۲۱ / ۵۳۵ / ۵۳۶

۹۲۲ / ۹۸۳ / ۹۹۷ -

نور و اج : ۱۰۸۶ -

نظام ستر انگانہ : ۵۱۲

بنگال آرمی : ۱۰۶۵ -

بھوانی دیوی : ۱۱۲۳ -

پاؤرٹین ، ایک زیور : ۱۵۷ -

تخت طاؤس : ۳ / ۳۵۶ -

چبرئس علیہ السلام : ۱۰۵۱ -

چھڑیاں ، شاہ مدثر : ۸۳۵

حوضر کوثر : ۱۰۳۸

دبٹل : ۱۰۷۵ -

ذوالبحاج : ۱۰۳۳ -

روح حسن : ۸۰۱ -

روح القدس : ۱۰۶۰ / ۱۰۶۵ -

سکنہ ، فرخ میر : ۹۳ -

گوجری ، ایک زیور : ۱۵۷ -

مہدی مودود : ۸۳۸ -

نہان لکھنود : ۳۰۳ -

وہدالت ، فلسفہ : ۳۱۶ -

جنگیں

جنگ بکسر : ۱۰۹۵ / ۱۱۱۲ -

جنگ ہانی پت (تیسری) : ۵ / ۸۱ -

۱۲ / ۸۳ / ۵۱۲ / ۱۰۶۳ / ۱۰۷۶ -

سنگر ہلامر : ۱۷۵۷ / ۱۷۶۶ -

- ۹۲۱

جنگ نالیکوٹ : ۳۳ / ۷۶ -

